LA REVUE DE

TEHERAN

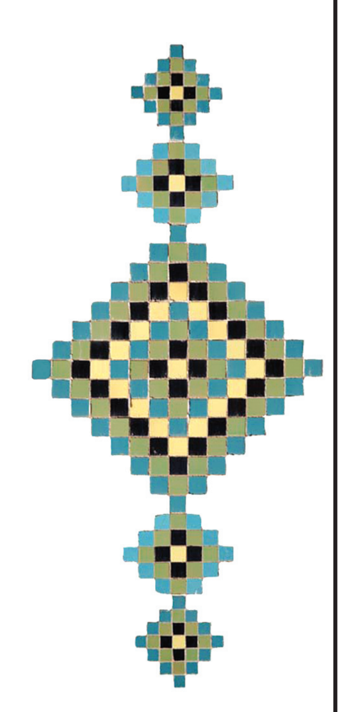
ISSN 2008-1936

MENSUEL CULTUREL IRANIEN EN LANGUE FRANÇAISE

N° 90, Mai 2013, 8e ANNEE
2000 TOMANS
5 €

Artisanats d'Iran:
un héritage culturel plurimillénaire (II)

www.teheran.ir



La Revue de Téhéran

affiliée au groupe
de presse Ettelaat

Direction
Mohammad-Javad Mohammadi

Rédaction en chef
Amélie Neuve-Eglise (Razavi-Far)

Secrétariat de rédaction
Arefeh Hedjazi

Rédaction
Rouhollah Hosseini
Esfandiar Esfandi
Afsaneh Pourmazaheri
Babak Ershadi
Jean-Pierre Brigaudiot
Djamileh Zia
Shekufeh Owlia
Hoda Sadough
Alice Bombardier
Mahnaz Rezaï
Majid Yousefi Behzadi
Gilles Lanneau

Graphisme et mise en page
Monireh Borhani

Correspondants en France
Mireille Ferreira
Élodie Bernard

Correction
Béatrice Tréhard

Site Internet
Mohammad-Amin Youssefi
Mojdeh Borhani

Adresse:
Presses Ettelaat,
Av. Naft-e Jonoubi,
Bd. Mirdamad,Téhéran, Iran
Code Postal:1549953111
Tél: +98 21 29993615
Fax: +98 21 22223404
E-mail: **mail@teheran.ir**

Imprimé par Iran-Tchap

Recto de la couverture:
Enfilades de perles en turquoise, artisanat iranien



Sommaire


18

LA REVUE DE TEHERAN

Premier mensuel iranien
en langue française
N° 90 - Ordibehesht 1392
Mai 2013
Huitième année
Prix 2000 Tomans
5 €


48


52

www.teheran.ir

CAHIER DU MOIS

CULTURE

Arts

Reportage

Repères

Littérature

LECTURE

Récit

L'histoire de l'artisanat du bijou en Iran antique

Afsâneh Pourmazâheri
Esfandiâr Esfandi



▲ *Sautoir perse achéménide, IVe siècle av. J.-C., Paris, Musée du Louvre*

L'Iran est géologiquement situé sur l'une des plus importantes ceintures minérales au monde. Son sol est à ce titre particulièrement riche en métaux précieux, ce qui n'a pas été sans influencer son histoire plurimillénaire. Cette richesse explique ses progrès rapides, depuis le sixième millénaire av. J.-C., dans le domaine de l'industrie du métal et dans l'art de la joaillerie à base de métaux précieux. La technique iranienne hors pair du traitement artisanal de la pierre faisait à l'époque envie aux plus grandes civilisations, égyptienne, babylonienne et indienne. La fameuse statue du bouc ailé, la coupe dorée de la légende de vie, retrouvées sur le site archéologique de Marlik et les dizaines de chefs-d'œuvre trouvés à Hassanlou, Tel-Eblis et Bampur illustrent la position artistique des Iraniens pour ce qui est de l'art du métal.

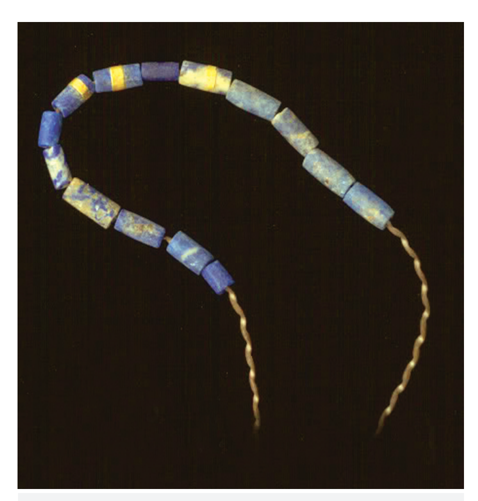
D'après les fouilles archéologiques, l'art de la fabrication des bijoux est né parallèlement à la naissance des premières civilisations persanes au sixième millénaire av. J.-C. Les bijoux déterrés notamment à Shahr-e Soukhteh (la Ville brûlée) montrent une grande finesse artistique dans l'usage des métaux précieux comme l'or, le cuivre, le bronze et le fil de fer et d'argent mais également dans l'utilisation des perles artisanales perforées. A cette époque, l'usage des colliers, des boucles d'oreilles, des ceintures, des broches, etc. était accompagné de produits de beauté et d'hygiène servant à rehausser le teint de la peau, à donner des couleurs au visage. On ne lésinait pas sur les soins corporels. On utilisait des huiles et des poudres spéciales, des pincettes, des cure-oreilles et même des coupe-ongles. L'art de se farder ou se coiffer était toujours lié à celui de la joaillerie sur métaux. Ainsi cette industrie connut un grand essor, surtout en ce qui concerne la fonderie, le moulage, le martèlement, l'incrustation et beaucoup d'autres artisanats effectués sur métal. A côté de cet artisanat bien répandu en Iran, l'art de la taille des pierres précieuses et l'usage des objets naturels ou d'origine animale comme l'ivoire, le coquillage, l'os et la dent furent également très en vogue. Cependant, malgré la diversité des matériaux employés dans l'art

de la bijouterie, le métal resta toujours prédominant dans l'industrie notamment, comme on vient de l'évoquer, grâce à l'abondance des ressources minérales. Parmi les grandes civilisations de l'antiquité iranienne, les Mèdes en furent particulièrement friands, d'où leur savoir-faire incroyable dans le domaine. On le constate en observant la finesse de leur joaillerie, et de leurs incrustations à même le métal, qui se distinguent largement des réalisations appartenant à des époques contiguës. Dans le premier tome de son livre *Our Oriental Heritage*, Will Durant insiste sur le fait que les Mèdes étaient cernés par des montagnes riches en cuivre, en fer, en argent, en marbre et en divers types de pierres précieuses. Il ajoute ensuite que cette civilisation recourait à des méthodes sophistiquées d'extraction et de forgeage des métaux à usage esthétique. D'après Strabon, géographe, philosophe et historien grec, c'est à Kerman, dans le sud-est de l'Iran que l'on s'appliquait à extraire à la même époque et en grande quantité, l'or, le cuivre, l'argent, le fer et le plomb.

On déduisit, à la suite des fouilles réalisées dans le sud-est de l'Iran, particulièrement à Bampur et à Tel-Eblis, que bien que les habitants de ces contrées se soient très tôt familiarisés, dès le VIe siècle av. J.-C., avec la fabrication des métaux et leur façonnage, ils ne connaissaient pas encore l'art de la fonderie. C'est à coup de marteau qu'ils taillaient le cuivre, et difficilement compte tenu de la petitesse et de la finesse des objets obtenus. Ce n'est qu'au deuxième millénaire av. J.C. que l'on découvrit le secret de la fonte du cuivre, ce qui révolutionna l'industrie du métal. Parallèlement à cette époque, dans l'ouest de l'Iran et dans le Caucase, le bronze connut une véritable vogue mais, vu sa solidité, il fut plutôt utilisé dans des domaines plus rustres comme dans la fabrication des objets de guerre et d'équitation.

> D'après les fouilles archéologiques, l'art de la fabrication des bijoux est né parallèlement à la naissance des premières civilisations persanes au sixième millénaire av. J.-C. Les bijoux déterrés notamment à Shahr-e Soukhteh (la Ville brûlée) montrent une grande finesse artistique dans l'usage des métaux précieux comme l'or, le cuivre, le bronze et le fil de fer et d'argent mais également dans l'utilisation des perles artisanales perforées.

La colline Hessâr à Dâmghân, dans le nord-est de l'Iran, devint dès le IIème millénaire av. J.-C. le principal espace consacré à l'extraction du lapis-lazuli et bientôt vinrent s'y implanter de multiples ateliers de joaillerie. En 2006 av. J.-C., la chute de l'empire sumérien entraîna de



▲ *La Ville Brûlée (Shahr-e Soukhteh), au sud-est de l'Iran, est un site archéologique datant de l'ère du Bronze. Plus de 40000 tombeaux découverts sur ce site ont permis de mettre à jour des millions d'objets de cette période*

grands changements dans la vie des artisans et notamment des joailliers qui commencèrent à se déplacer, de gré ou de force, aux quatre coins du territoire. Cela explique l'influence réciproque des techniques artistiques en Mésopotamie et en Iran.

A Suse, à la suite des fouilles effectuées par des archéologues français tels que Marcel Dieulafoy et Jacques de Morgan au XIXe siècle, on a pu retrouver des bracelets et des colliers faits d'or creux dont la taille et la forme révèlent qu'ils étaient aussi bien destinés aux femmes qu'aux hommes. A la fin du IIe millénaire av. J.-C., avec la formation de l'empire assyrien, un nouvel équilibre fut établi entre le nord et le sud de la Mésopotamie. A cette époque, un grand nombre d'émigrants entrèrent en Iran en provenance des contrées nordiques. Outre le brassage culturel, le pillage et la mainmise sur les richesses des pays vaincus faisaient que les objets de valeur voyageaient d'une région à une autre. Sargon II, le roi assyrien qui régna entre 722 et 705 av. J.-C. attaqua Urartu et pilla les temples débordant de bijoux des dieux iraniens.

A Haftavân Tappeh, près du lac Oroumieh, également, à la suite des fouilles menées par le professeur Charles Burney en 1960, on retrouva des bijoux dont il fut établi qu'ils constituaient le butin amassé suite aux victoires contre les forces ennemies.

De manière générale, on considère les Mèdes (IIe millénaire av. J.-C.) comme les précurseurs de la joaillerie et les Achéménides (Vème siècle av. J.-C.) comme les maîtres joailliers sur métal, dont les ouvrages ont marqué les civilisations orientales tout au long de l'Antiquité. L'essor économique et politique des Achéménides favorisa, chez les artistes, la création d'œuvres singulières sur métal dont une grande quantité fut découverte à Pasargades et à Persépolis. Ce fut sous Darius Ier, troisième roi achéménide, que l'on frappa la monnaie en or, appelée *darique*. La darique fut la première monnaie frappée dans le monde et à l'instar de Darius, des monnaies semblables furent frappées ailleurs, en cuivre, bronze ou en argent. Un important trésor achéménide appartenant à la première moitié du IVe siècle av. J.-C., a été déterré à Suse par l'archéologue écossais David Stronach, dans les ruines de Pasargades. Ce trésor est aujourd'hui encore un des plus beaux souvenirs de l'artisanat antique du bijou de l'Iran. Des bracelets en forme d'antilope, des boucles d'oreilles

Ce fut sous Darius Ier, troisième roi achéménide, que l'on frappa la monnaie en or, appelée *darique*. La darique fut la première monnaie frappée dans le monde et à l'instar de Darius, des monnaies semblables furent frappées ailleurs, en cuivre, bronze ou en argent.



▲ *La monnaie darique est dit-on la première monnaie frappée au monde, à l'époque de Darius II ou Artaxerxès, 400-359 av. J.-C.*

surchargées d'or en filigrane, des cuillères en argent en forme de canard, des billes de rubis rouge et de lapis-lazuli, une grande quantité d'améthystes taillées, des colliers en forme de nénuphar, des pendentifs à motifs animaliers, des broches en émail à carreaux, des épingles et des colliers en perle, tous font partie du patrimoine inestimable rassemblé par les rois et les reines achéménides.

Outre les Achéménides, parmi les œuvres les plus fines et les plus élaborées du premier millénaire av. J.C., on peut évoquer celles des Mannéens et des Scythes, habitants de l'Azerbaïdjan et du Kurdistan d'aujourd'hui, qui possédaient les joailliers et les orfèvres les plus experts de tout l'Orient. En se servant d'un assemblage de pierres précieuses et d'or ou de cuivre, ils créaient des bracelets, des colliers, des brassards, des anneaux et des broches, parés notamment d'améthyste et d'obsidienne.

Les Sassanides, quant à eux, se servaient également beaucoup de joyaux et de parures en or. Selon les dires d'orientalistes tels que Will Durant, Jean Chardin et Roman Ghirshman, ce fut l'époque d'un progrès notable dans la production et le commerce des bijoux en or et en pierres précieuses. Les rois sassanides, Hormizd Ier et Khosro II en particulier, ainsi que la noblesse sassanide, tenaient beaucoup à se parer des joyaux les plus rares de l'époque. Leur exigence vis-à-vis de la beauté des joyaux qu'ils portaient fut telle qu'elle éveilla la curiosité des historiens et des archéologues, en autres Théophylacte Simocatta, historien byzantin du VIIe siècle et Abou Mansour al-Tha'alibi, philologue iranien du XIe siècle qui s'émerveillèrent devant un tel goût de la part des rois et un tel savoir-faire chez les artistes joailliers.

De nos jours, l'art de la joaillerie et de l'orfèvrerie est entré dans une nouvelle ère. Avec la mondialisation, les artisanats régionaux ou nationaux, comme l'art vestimentaire ou culinaire, ont reculé devant les standards mondiaux. Malgré cela, la touche personnelle des artisans iraniens reste bien visible dans la forme et les détails des bijoux, ce qui permet aux spécialistes et aux amateurs d'art oriental, de les différencier à leur avantage et pour leur plus grand plaisir. ■



▲ *Bracelet achéménide avec têtes de lions*

Des bracelets en forme d'antilope, des boucles d'oreilles surchargées d'or en filigrane, des colliers en forme de nénuphar, des pendentifs à motifs animaliers, tous font partie du patrimoine inestimable rassemblé par les rois et les reines achéménides.

Bibliographie:

- Khanji, Amirhossein, *Târikh-e Irân-e bâstân* (Histoire de l'Iran antique), édition électronique Tak ketâb, Téhéran, 2011.
- Ringgenberg, Patrick, *Guide culture de l'Iran*, éd. Rozaneh, Téhéran, 2005.
- Tabâtabâ'i, Nasrin, *Farhang-e tosifi-e talâ va djavâher sâzi* (Encyclopédie descriptive de l'or et de la fabrication des bijoux), éd. Pajouhesh-hây-e oloume ensâni va motâle'ât-e farhangi, Téhéran, 2009.

Les broderies (*souzandouzi*) des Turkmènes d'Iran

Marziyeh Shâhbâzi
Maryam Shâhbâzi



▲ *Exemple de* souzandouzi

Les Turkmènes constituent une grande tribu vivant au nord-est de l'Iran. Au début nomades et éleveurs, ils se sont progressivement sédentarisés pour se consacrer à des activités agricoles après la Seconde Guerre mondiale. Ils parlent le turkmène. Les femmes et les jeunes filles turkmènes sont réputées pour la qualité de leur fabrication de divers objets d'artisanat comme les tapis, les bijoux en fer, les habits cousus à la main, ainsi que la broderie ou *souzandouzi*.

Le *souzandouzi* est un artisanat encore pratiqué dans tout l'Iran. Les fils multicolores dessinent ainsi les images traditionnelles issues de chaque région. Les objets créés ont des utilisations très diverses, et servent parfois d'ornements aux poignets, au bord des jupes, des cols, etc.

Le *souzandouzi* des Turkmènes, également nommé *siâhdouzi*, était autrefois utilisé pour divers usages décoratifs dans la confection de vêtements d'hommes, de femmes et d'enfants. Néanmoins, de nos jours il est majoritairement employé pour les vêtements féminins. Cet artisanat est pratiqué en Iran, dans la province du Golestân et dans une partie de la province du Khorâssân.

Le *souzandouzi* des Turkmènes est formé de fines chaînettes serrées appelées *sanjim* en langue turkmène. En général, une ligne droite tout autour du tissu est brodée de petites chaînettes puis ensuite, des motifs géométriques, symétriques, souvent répétitifs représentant des animaux ou des végétaux sous une forme symbolique et simplifiée. Parmi ces symboles figurent notamment l'araignée (*muï*), le scorpion (*sari ichan*), la corne de bélier (*gluchan*), etc.

Exemples de vêtements ornés par le *souzandouzi*

Comme nous l'avons évoqué, le *souzandouzi* des Turkmènes s'effectue généralement sur des vêtements de femme, et plus rarement sur ceux d'hommes ou d'enfants. Parmi ces vêtements figurent:

La robe: Le col et le bord des poignets des robes sont souvent ornés par le *souzandouzi*.

Le pantalon féminin (*balagh*): Autrefois, le bas des pantalons féminins était orné de *souzandouzi* sur une largeur de 3 à 10 centimètres mais aujourd'hui, cette surface tend à se réduire à un centimètre. Le *souzandouzi* sur le col et au bord des poignets est moins présent, mais un *balagh* sans *souzandouzi* est très rare.

Le chapeau (alindangi): Les femmes turkmènes portent des chapeaux ronds nommés *alindangi*, d'une hauteur de 2 cm à 2,5 cm pour les jeunes mariées. Les femmes plus âgées portent des *alindangi* plus hauts. Le bord de ces chapeaux est

orné par le *souzandouzi*.

Le *buruc*: Plat et sans relief, le *buruc* ou bonnet est souvent orné de différents motifs de *souzandouzi*. Les jeunes filles l'ornent par des bijoux en argent. Ceux des hommes s'appellent *takhia*.

Le *shabast*: Les femmes turkmènes le portent comme un voile sur la robe. Les jeunes filles préparent une jaquette particulière chargée de *souzandouzi,* de pendentifs de pièces de monnaie et de paillettes argentées pour leur mariage.

Le *boqcheh*: Le *boqcheh* sert de couverture au Coran, et il est souvent orné de *souzandouzi* sur le devant.

Les motifs du *souzandouzi*

Motifs de fleur: Symbole des tapis turkmènes, la fleur s'emploie généralement comme ornement des *alindanghi*

Le *burmehcheguin*: En turc, *burmeh* veut dire fermer et *cheguin*, le bras. D'après les vieilles femmes, pour faire remonter le sang d'un évanoui, il faut lui bander fermement le bras. Ce motif était cousu au bord des bas de pantalons et des chapeaux féminins.

Le *ghuchan*: ce motif s'emploie dans la plupart des objets d'artisanat turkmènes et surtout dans les feutres. Lorsqu'il est utilisé pour le *souzandouzi*, ce motif qui ressemble à un bélier s'emploie sur les pantalons féminins, les chapeaux, les cols, les poignets des robes et les foulards.

Le *tirraburoun*: Le caviar se nomme *tirana* en turkmène et ce motif représente l'image de ce poisson. Il est également utilisé dans le *souzandouzi* sur les chapeaux et les pantalons de femme.

Le *chaghmagh*: Ce motif est inspiré des pinces de forgeron, et sert à orner les bas de pantalons féminins.

Le *sari ichan*: Ce terme signifie "scorpion jaune". Les Turkmènes habitant la plaine de Ghareh Gom ont créé ce motif sous l'inspiration de la nature. Selon eux, le scorpion symbolise l'éloignement du mal. Le motif orne les pantalons féminins.

Le motif du jardin: Ce motif est plutôt employé chez les agriculteurs et est figuré sur la base d'une image simplifiée de l'arbre.

Le *chalpeh*: *Chalpeh* veut dire pendentif. Il a son origine dans les motifs en marge des tapis turkmènes.

Bostani (forêt): On voit souvent ce motif sur les chapeaux.

Motifs divers: *ghuch ghanat* (aile d'oiseau), *dortgoz* (quatre yeux), *ghoymugh*, ciseaux, motif de *tekeh* (une région des Turkmènes), motif d'univers (qui se voit en marge des tapis turkmènes), motif de canard, de *muï* (araignée), de *kabbe*, de *tutar*, d'*omreh*, etc. ■



▲ *Robe traditionelle brodée des Turkmènes*

Visite au Centre d'Artisanat Iranien de Fereydounkenâr: le tissage de gelim

Aryâ Aghâjâni

Le centre d'artisanat iranien de Fereydounkenar dans le Nord de l'Iran propose diverses activités gratuites qui sont exclusivement réservées aux femmes. Effectivement, dans les provinces, ces dernières travaillent peu; cet institut leur permet donc de s'occuper, mais surtout d'apprendre à maîtriser un art rapidement. Elles peuvent ainsi assurer un revenu supplémentaire à leur famille mais aussi perpétuer les traditions. Quatre cours sont proposés: la peinture sur vitraux, la couture, le tissage de gelim (*gelim bâfi*) et la mosaïque sur bois (*moragha)*. Lors de notre passage, seule la classe de tissage de gelim (kilim) était ouverte. Nous vous proposons donc de découvrir cette activité fort intéressante car elle aspire non seulement à des buts culturels, mais également sociaux.

▲ *Atelier de Madame Motevalliân, photos: A. Aghâjâni*

L'atelier de Madame Motevalliân est le plus populaire, elle enseigne le *gelim bâfi*. Peu connu en France, le gelim fait partie de l'artisanat iranien. C'est une sorte de tapis mais en plus rustique. Il peut être fait de soie, de poils de chèvre ou de laine de mouton. Son emploi est le même que celui du tapis, mais le gelim est plus traditionnel. On s'en sert aussi pour fabriquer de petits sacs, des couvre-théières pour que le thé ne refroidisse pas, et même des chaussettes! Comme pour le tapis, l'ancienneté fait nettement augmenter son prix. C'est le type de nœud qui fait sa différence avec le tapis, de plus, nul n'est besoin de couper les fils sur le dessus. Si les tapis prennent plus de temps à être tissés, les motifs du gelim, quant à eux, sont plus ardus à dessiner.

Madame Motevalliân perpétue un savoir millénaire. Elle a commencé le tissage du gelim quand elle n'avait que 10 ans. Ses parents étaient d'origine nomade (*ashâyer*) de la province de Semnân, et possédaient beaucoup de moutons et de chèvres. Elle maîtrise donc cet art traditionnel depuis sa plus tendre enfance. Après son mariage, elle a suivi son mari sur les rives de la Caspienne et elle y transmet son savoir-faire à ses élèves. Cette activité lui tient à cœur, elle regrette la perte de vitesse de l'artisanat traditionnel et redoute même sa disparition. Il nous a donc semblé qu'elle était la personne idéale pour en savoir davantage sur cette activité.

Pouvez-vous expliquer ce que vous faites dans cet institut ?

Ici, les femmes restent environ trois mois en apprentissage. Avant de commencer à tisser on prend un patron, le design des gelim se fait de deux façons:

avant on dessinait exclusivement à la main et maintenant on utilise parfois l'ordinateur. Bien sûr à la main c'est mieux car si on fait une erreur, on peut tout de suite la modifier, mais à l'ordinateur, on comprend ce qui ne va pas une fois le travail fini. Il y a certains motifs que j'invente moi-même ou alors je prends ceux qui existent déjà. Il en existe plusieurs sortes: *kheshti* (quadrillage), *afshâri*, *mâhi* (poisson), *shotori* (chameau). Les élèves emportent leur travail si elles en sont satisfaites et les ratés, on les laisse dans l'atelier et ils servent de tapis. La plupart du temps, un gelim est tissé en trois jours.

On commence par des motifs simples; les élèves ne viennent pas tous les jours, plutôt un jour sur deux. Après je les évalue et si elles réussissent, elles passent au niveau supérieur et elles peuvent tenter de tisser des motifs en relief. C'est plus difficile, on l'appelle le gelim -tapis (*gelim -farsh*) et les nœuds sont plus recherchés. Certaines apprennent très vite, d'autres plus lentement. Je travaille dans cet institut depuis six ans et je vends certains travaux. J'enseigne aussi dans d'autres endroits. Parfois, j'emmène mes propres réalisations à des expositions à Tchâlous ou à Kish (île du Golfe persique). Elles ont lieu environ une fois par an et sont très courues par les touristes étrangers qui achètent plus que les Iraniens.

Dans votre enfance, comment avez-vous appris à tisser le gelim? Quelle est la méthode traditionnelle de tissage? ***[Afin de me montrer davantage de travaux, elle m'invite chez elle où elle a un petit atelier où elle reçoit également des élèves.]***

J'exerce cette activité depuis quarante ans: j'ai commencé à 10 ans. Dans ma famille, les femmes tissaient du matin au

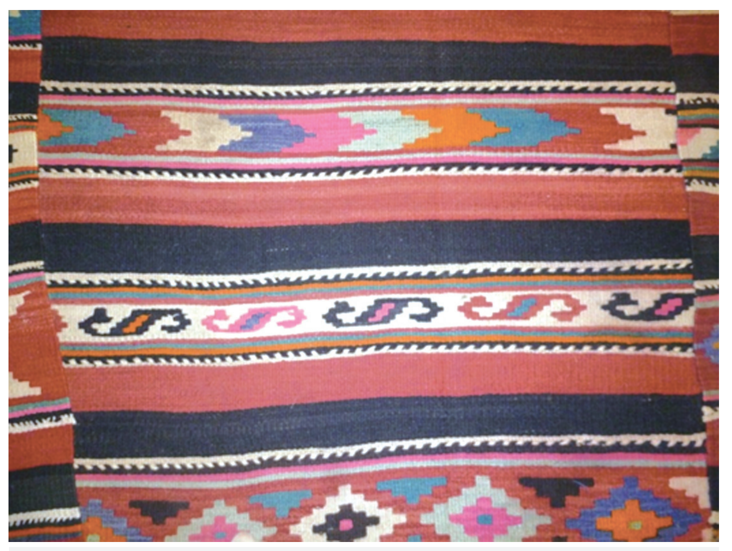


▲ *Motif «quadrillage»*



▲ *Motif «poisson»*

Il y a certains motifs que j'invente moi-même ou alors je prends ceux qui existent déjà. Il en existe plusieurs sortes: *kheshti* (quadrillage), *afshâri*, *mâhi* (poisson), *shotori* (chameau). Les élèves emportent leur travail si elles en sont satisfaites et les ratés, on les laisse dans l'atelier et ils servent de tapis.



▲ *Motif chameau*

soir. A Malishahr, mon village natal, les gens étaient originellement nomades saisonniers, ils n'avaient pas de maisons fixes et allaient en montagne l'été. Depuis que mes parents sont morts, on n'y va plus. Désormais, on loue notre chalet et on s'y rend quand les moutons sont prêts pour la tonte.



▲ *Deux hommes utilisant le hallâdji, époque qâdjâre, (Encyclopaedia Islamica)*

Comment préparez-vous la laine?

Les hommes coupent la laine aux ciseaux, puis on met la laine blanche à part. Elle a généralement plus de valeur que la noire car elle est plus facile à teindre. La laine est ensuite lavée à l'eau chaude. Généralement, la tonte a lieu deux fois par an: en automne et en été. En automne, la laine est de meilleure qualité car il pleut et les moutons sont donc plus propres. Grosso modo, il existe quatorze couleurs naturelles, la robe des moutons est très variée: blanche, crème, noire, mais aussi brune plus ou moins foncée.

Ensuite, les femmes lavent cette laine et on la laisse sécher au soleil. Autrefois, les hommes se servaient du *hallâdji,* un appareil spécial pour affiner la laine mais maintenant, c'est électrisé. Ensuite, on rassemble les fils en bobines de 200 g. Pour finir, on les colore et on les trempe dans de l'eau salée pour que la couleur tienne. Kâshân et Tabriz sont également des villes réputées pour ce genre d'activités.

Comment la laine est-elle colorée?

Autrefois on utilisait exclusivement des couleurs naturelles, par exemple on se servait de peaux de grenades pour la couleur rouge, mais désormais on ajoute des produits chimiques car le coût est moindre. De nos jours, les traditions se perdent un peu. Avant, on utilisait de l'eau mélangée à du yaourt (*âb-e dough*) pour fixer les couleurs et pas de produits chimiques. Parfois, on ajoute juste un peu de colorant pour que la couleur soit plus intense.

Vous utilisez exclusivement de la laine de mouton?

Le mouton est davantage utilisé car il est plus dur de se servir des poils de chèvres. Par exemples, 50 chèvres ne

donnent que 2 kg de fils! Autrefois, en raison de l'élevage, on utilisait beaucoup cette matière mais depuis une quinzaine d'années, c'est devenu plus rare car il y a de moins en moins de nomades.

Quels sont les différents types de gelim**? La qualité est-elle la même?**

Le type de gelim le plus compliqué est le *varni* et son prix s'en ressent; surtout que son tissage est plus difficile que celui d'un tapis. C'est le plus fin, le plus cher et le plus résistant des gelim. L'élégant *gelim -farsh*, est un autre type de *gelim* qui ressemble au tapis et comporte des motifs en relief. Le s*âdeh* (simple) est, comme son nom l'indique, plus facile à tisser. Quant au *gelim -e gonbadi* ou *somak,* il est un peu particulier: il est nécessaire de coudre les fils qui dépassent après le tissage. Avec du fil et une aiguille, on arrange et on donne forme au motif.

On y a également les tapis-tableaux (*tablo farsh*) qui représentent le plus souvent des animaux. D'une dimension plus petite, ils sont tissés avec des nœuds plus serrés et des fils plus précieux. Pour un tableau de 50 cm, il faut compter 18 jours de travail.

[J'ai vu une robe traditionnelle sur le mur, et Mme Motavalliân m'explique qu'elle peut également tisser des vêtements.]

Cette robe vient de Malishar, dans la province de Semnan. Elle est en soie et cousue par les villageoises, les femmes brodent les manches et la ceinture. C'était la robe de mariée de ma mère. Là-bas il y a un musée exclusivement consacré à cet art. Ce motif s'appelle *shomâr douzi* (broderie). Maintenant les gens ne le réalisent plus, mais cette tradition revient tout doucement. En raison de sa matière première, son nom est *kajin* qui, dans le dialecte de ma ville natale, signifie *soie*.



▲ *Différentes couleurs de laine*

Le type de gelim le plus compliqué est le *varni* et son prix s'en ressent; surtout que son tissage est plus difficile que celui d'un tapis. C'est le plus fin, le plus cher et le plus résistant des gelim. L'élégant *gelim-farsh*, est un autre type de *gelim* qui ressemble au tapis et comporte des motifs en relief.

De nos jours, les jeunes filles commencent à redemander ce genre d'ensemble pour leur mariage. Elles portent la tunique sur



▲ *Gelim-e gonbadi*



▲ *Gelim-e Sâdeh*



▲ *Varni*

un pantalon plissé et un châle de trois mètres. On trouve ce costume soit en rouge soit en vert. A l'origine, les fils sont blancs mais ils sont ensuite colorés. Ils sont complètement naturels à la base: ils proviennent des cocons de vers à soie. On les jette dans de l'eau bouillante avant qu'ils ne deviennent des papillons; quand les vers meurent, les cocons s'ouvrent. Ils sont de très bonne qualité. Puis, on met les fils fins comme des cheveux dans un appareil spécial nommé *mâsoureh* pour les dérouler. Chaque coton contient plus de 100 mètres de soie.

Nous espérons vous avoir montré l'intérêt de ce centre, hélas! Les restrictions budgétaires le mettent grandement en danger. Le manque de moyen se fait sentir surtout en ce qui concerne l'approvisionnement en matières premières, ou tout simplement la logistique. Les élèves ainsi que leurs professeurs souhaiteraient, en outre, qu'il y ait davantage de publicité et d'expoventes pour pouvoir vivre plus confortablement. ■



▲ Tâblo farsh *(tapis-tableau)*



▲ *Gelim-e Sâdeh*

L'artisanat iranien du filigrane (*malileh-kârî*)

Traduction de Babak Ershadi

Les ouvrages faits de fils de métal, appelés *malileh-kâri* (filigrane) figurent parmi les produits artisanaux les plus appréciés de la province de Zanjân. Il s'agit d'ouvrages très finement façonnés par des fils ou des rubans d'argent, pour créer des motifs dits *eslimi* ou d'autres motifs géométriques. Ces ouvrages sont utilisés pour orner des tasses ou des récipients de luxe, des chandeliers, des encadrements de peinture ou de photographie, des bijoux…

L'histoire du filigrane en Iran

Les ouvrages filigranés les plus anciens de l'Iran datent de l'époque de la dynastie des Sassanides. Les artisans qui façonnaient les métaux, surtout les argenteurs, fabriquaient des ustensiles de luxe pour la cour ou les familles de la classe aisée. Pour orner ces récipients, ils utilisaient des ouvrages filigranés et parfois des pierres précieuses.

Malheureusement, une grande quantité d'ouvrages décoratifs de l'époque sassanide fut détruite ou pillée pendant l'invasion des Arabes, d'autant plus que ces objets en argent étaient souvent petits et légers, faciles à emporter par les pilleurs. Pourtant, des objets filigranés découverts au cours des fouilles archéologiques dans des sites anciens comme Suse, Hamedân et la Transoxiane, montrent que même avant notre ère, les argenteurs iraniens maniaient avec beaucoup de dextérité les métaux. L'archéologue américain et historien de l'art perse, Arthur Upham Pope, a évoqué dans son livre[1] des ouvrages filigranés de la période islamique, surtout des objets datant du XIIe siècle. Il a souligné pourtant que très peu d'objets filigranés avaient été conservés jusqu'à nos jours, car on les fondait souvent pour en réutiliser l'or ou l'argent. Cela explique, selon l'auteur, la rareté des objets filigranés anciens.

Sous le règne de la dynastie turque des Seldjoukides, les meilleurs argenteurs d'Iran vivaient dans le Khorâssân (nord-est). Certains d'entre eux émigrèrent plus tard vers le centre et l'ouest pour s'installer à Zanjân, Boroujerd, Hamadân, Tabriz, et surtout Mossoul (au nord de l'Irak).

Il paraît que ces artisans venus du Khorâssân furent les premiers à diffuser les techniques de fabrication d'ouvrages en filigrane à Zanjân dès le Ve siècle de l'hégire (XIe siècle de l'ère chrétienne).

Divers objets filigranés (ornements de narguilé ou de tasses, plateaux et ustensiles, boucles d'oreilles, colliers…) datant du règne de la dynastie des Qâdjârs sont conservés aujourd'hui dans des musées iraniens ou étrangers, mais aussi dans les collections privées ou dans des familles.

Aujourd'hui, les artisans de Téhéran se sont spécialisés dans la fabrication des filigranes pour l'orfèvrerie et la bijouterie. Des ouvrages filigranés sont fabriqués aussi à Tabriz et Ispahan. Mais Zanjân reste la capitale du filigrane en Iran. Les motifs originaux, la finesse des techniques et la haute qualité des ouvrages font des artisans de Zanjân les maîtres incontestables du filigrane.

L'histoire du filigrane à Zanjân

Nous ne disposons pas aujourd'hui de documents complets sur l'histoire de la fabrication d'ouvrages filigranés à Zanjân. Il n'existe, en fait, que deux sources pour étudier l'ancienneté de cet art à Zanjân : 1) les récits de voyages d'auteurs européens, 2) de rares ouvrages filigranés qui ne datent souvent que des deux derniers siècles.

Quant aux ouvrages historiques, s'ils ne citent pas explicitement le filigrane, ils présentent pourtant Zanjân comme un centre de fabrication d'objets métalliques, et cela depuis l'Antiquité. En effet, ce


▲ *Exemple de l'artisanat iranien du filigrane (*malileh-kâri*): broche en argent*

métier fut répandu dans cette partie de l'ouest iranien sous les trois grandes dynasties préislamiques des Achéménides, des Arsacides et des Sassanides.

> Les ouvrages filigranés les plus anciens de l'Iran datent de l'époque de la dynastie des Sassanides. Les artisans qui façonnaient les métaux, surtout les argenteurs, fabriquaient des ustensiles de luxe pour la cour ou les familles de la classe aisée.

Les premiers ouvrages qui font directement allusion au filigrane à Zanjân remontent au XVIe siècle. Le voyageur européen Frederick Richard décrit Zanjân comme une «petite ville où sont fabriqués de somptueux objets en argent et en filigrane». L'américain Samuel Greene Wheeler Benjamin, qui occupa un poste diplomatique en Iran pendant deux ans (1883-1884), donne plus d'informations sur le filigrane à Zanjân.

Vers la fin du règne de la dynastie des Qâdjârs, le filigrane n'était pratiqué qu'à Zanjân. Sous Rezâ Pahlavi, plusieurs artisans de Zanjân ont émigré vers d'autres villes, surtout Téhéran et Ispahan. Autrefois, ces artisans fabriquaient essentiellement des tasses ou des verres filigranés, des boîtes à bijoux ou des manches de couteaux. Mais peu à peu, les artisans de Zanjân ont diversifié leur travail pour fabriquer d'autres ouvrages filigranés. Les règnes des deux dynasties des Seldjoukides et des Safavides seraient sans doute l'âge d'or du filigrane à Zanjân.

L'artisanat du filigrane dans l'Iran actuel

Les anciens maîtres du filigrane qui vivent encore à Zanjân sont pour la plupart d'âge fort avancé, et ont abandonné leurs activités depuis des années. Cependant, quelque trente ateliers sont encore actifs. Les artisans qui y travaillent sont tous élèves du maître Mansour Kaâzemiân Moghaddam. Ce dernier coopère depuis 1976 avec le Centre des produits artisanaux de Zanjân notamment pour la formation des artisans. L'un de ses meilleurs élèves, le maître Abdolhamid Moharrer, a obtenu le «label d'excellence pour l'artisanat» de l'UNESCO en 2007.

Les matières premières

L'or, l'argent et le cuivre sont les matières premières principales du filigrane. Les artisans utilisent aussi de la cire, du charbon de bois et des détergents organiques pour fabriquer des filigranes.

Le ruban d'argent

Pour fabriquer des rubans d'argent, il faut fondre l'argent d'une teneur de 99,9% dans un four. L'argent fondu est versé ensuite dans un moule métallique. Après le refroidissement du métal, on obtient une plaque d'argent longue de 250 à 300 mm, et d'une épaisseur de 5 mm. La plaque est martelée sur l'enclume, et est réchauffée au fer rouge avant d'être passée au laminoir pour se transformer en fin ruban d'argent. Le laminoir est muni d'un régulateur qui permet d'obtenir des rubans d'argent d'épaisseur variable. Le ruban est réchauffé de nouveau au four, avant d'être étiré en passant au travers des trous d'une filière. Le ruban se transforme ainsi en un fil très fin d'un diamètre toujours égal sur toute la longueur. Deux fils ainsi obtenus doivent être enroulés un autour de l'autre pour former une seule corde. Cette fine corde est passée ensuite au laminoir qui la transforme en un ruban d'argent d'une épaisseur de moins de 1 mm. Les rubans d'argent sont les matières premières principales de l'ouvrage filigrané.

Les différences des filigranes de Zanjân et d'Ispahan

Les ouvrages filigranés produits à Zanjân et à Ispahan sont différents du point de vue de la structure, des motifs et de la teneur de l'argent utilisé. Si les artisans d'Ispahan se servent de l'argent d'une teneur de 90% à 95%, leurs confrères à Zanjân utilisent de l'argent d'une teneur maximum (99,9%). Les ouvrages filigranés d'Ispahan ont souvent des motifs plus grands, tandis que les motifs des produits des artisans de Zanjân sont plus finement travaillés, ce qui leur donne une plus grande qualité.

Les maîtres du filigrane à Zanjân

Parmi les maîtres contemporains du filigrane à Zanjân, il faut surtout nommer Mansour Kâzemiân Moghadam, Sâdegh Shirvâni, Mohammad Rezâ Hakimiân, Mohammad Hossein Sattâri, Abdolhamid Moharrer, Mortezâ Sâdeghi, Karim Abtahi, Alirezâ Shojâee, Ali Nouri, Ali Lotfi Rezâ'i... ■

1. «A Survey of Persian Art from Prehistoric Times to the Present».



▲ *Artisanat de* malileh-kâri *préservé à Zanjân*



▲ *Différents outils utilisés dans l'art du* malileh-kâri



▲ *Exemples d'objets tressés*

L'artisanat du tressage en Iran

Arefeh Hedjâzi

Le tressage d'objets d'utilisation courante est un artisanat répandu dans un grand nombre de pays ayant les matières premières à disposition. Bien que le tressage réponde à la définition de l'artisanat, il n'en reste pas moins un artisanat à dimension bien plus pratique qu'artistique. La pratique millénaire de cet artisanat, en fait par ailleurs l'un des plus anciens artisanats de l'homme, est à l'origine du textile.

En Iran, les plus anciens objets tressés ont été découverts dans la région de Shahdâd à Kermân, avec une ancienneté de six mille ans. Le tressage de roseaux ou *hasirbâfi* dans son sens traditionnel persan désigne la création d'objets grâce au tressage de fines branches creuses entre des bandes de coton. En Iran, aujourd'hui encore, le *hasirbâfi* est considéré comme un métier traditionnel important et occupe des milliers de personnes.

Les matières premières utilisées par les artisans iraniens diffèrent d'une région à l'autre selon la géographie. On peut citer les matériaux suivants: feuille de dattier (*pish),* feuille de dattier sauvage mâle (*porak),* feuille de dattier sauvage femelle (*dâz),* roseaux dans les régions marécageuses chaudes du Khouzestân et la région froide autour du lac de Marivân dans le Kurdistân, les régions entourant la lagune d'Anzali au nord et le lac Hâmoun dans le sud-est, au Sistân et Baloutchistân, tiges de blé dans les provinces de Zanjân et d'Azerbaïdjân, roseaux d'eau douce (*mour)* des rivières au Fârs, etc. En Iran, cet artisanat est pratiqué dans beaucoup de provinces, notamment au Sistân et Baloutchistân, Khouzestân, Kurdistân, Hormozgân, Boushehr, Kermân, Yazd, Fârs, Mazandarân, Azerbaïdjan oriental et Guilân. Considérant l'ancienneté de cet artisanat sur le plateau

iranien et les débouchés professionnels dont il bénéficie encore aujourd'hui – l'Iran étant l'un des seize pays producteurs et exportateurs d'objets tressés au monde - on est en droit de considérer cet humble artisanat comme l'un des arts nationaux d'Iran.

De façon générale, il est possible de classifier les objets tressés en Iran d'après leur style en deux écoles de Yazd et de Guilân, en tant que principaux centres de production d'objets tressés. Des thèmes et des motifs variés sont utilisés dans ces deux provinces que l'on peut également différencier par la couleur. A Yazd, les couleurs utilisées sont généralement foncées et violentes alors qu'au Guilân, on préfère les teintes claires. En général, c'est le tressage simple qui est favorisé dans les deux provinces. Les motifs des objets tressés dans le Guilân sont souvent géométriques, comprenant notamment des motifs de losanges ou des motifs carrés avec des couleurs fortes et claires comme le vert, le rouge, le rose, le jaune, l'orange et parfois le marron. A Yazd, on privilégie des motifs simples en bandes fines et monochromes avec une couleur de fond qui contraste avec le motif (motif clair sur fond foncé ou l'inverse). D'autre part, les objets tressés au Guilân sont plus fins et sont plus aptes à jouer un rôle décoratif. D'ailleurs, étant donné la dimension fortement touristique de la région, on y trouve des objets tressés tant travaillés que leur valeur d'usage quotidien s'est fortement réduite en échange de leur dimension artistique, soulignée par l'extrême finesse du travail. Alors que les objets tressés à Yazd ont encore très fortement une dimension d'usage quotidien, tels que les tapis nattés, les chapeaux de paille, les éventails en feuilles de dattier, etc.

L'artisanat du tressage demeure en Iran un artisanat rural et humble, bien que son statut soit en train de changer. Cependant, des efforts ont déjà été faits pour la préservation de ce patrimoine culturel, toujours en bonne santé contrairement à d'autres artisanats en voie de disparition. Plus que la dimension artistique, c'est la dimension économique de cet art qui intéresse les organismes concernés, étant donné les débouchés en matière d'emplois et la simplicité du travail - l'artisanat du tressage ne demandant ni matériaux ni équipements particuliers, ni même d' «atelier» - en zone rurale. ■



▲ *Le maître tresseur Mohammad Ali Rostami utilise les feuilles de palmier comme matériau premier de son art*



▲ *L'artisanat du tressage au Guilân*

Les légendaires forgerons iraniens Assadollâh et Kalbeali

Dr. Manouchehr Moshtagh Khorasani

1) Introduction

Les *shamshirs* perses sont des armes très belles et très puissantes, l'accent est cependant mis plus sur la qualité et la beauté de la lame que sur sa décoration. C’est pourquoi, la décoration joue seulement un rôle mineur sur ces sabres et reste très sobre. Comparés aux sabres turcs et indiens, la majorité des sabres iraniens sont très simples. De ce point de vue, les lames perses ressemblent aux sabres japonais traditionnels: plus ils sont simples et plus ils sont vénérables.[1] L’importance de la lame perse est la qualité de l’acier damas (*pulâd-e gowhardâr* پولاد گوهردار). On classifiait différents motifs de l’acier damas et on utilisait différents termes pour désigner les sabres perses comme *balârak* بلارک, *sefid mosalsal* سفید مسلسل (un modèle d'acier avec une série de traces blanches entremêlées)[2], *rowhinâ* روهینا (fabriqué d'acier damas indien)[3], *gowhar-e hamvâr* گوهر هموار (modèle d'acier damas régulier), *kalâqi* کلاغی (semblable à un corbeau), *pây-hâye murtcheh zabân-e zanân* زبانه زنان پایهای مورچه (semblable à une multitude de pieds de fourmis)[4], *gowhar-e par-e magas* گوهر پر مگس ([acier damas] ressemblant aux ailes de mouches), *mowj-e daryâ* موج دریا (vague sur la mer)[5], *parsheh* پرشه (ailes de moustiques), *abr* ابر ou *abahrak* ابهرک (nuage), *suf* صوف (laine), *suzan* سوزن (aiguille), *sabus* سبوس (son) ou *sabus-e kandom* سبوس کندم (son du blé)[6], *qara khorâsâni* قره خراسانی (le noir du Khorâsân)[7], *qerq nardebân* قرق نردبان (barreaux d'échelle)[8], *khatti* خطی (alignés)[9], *moshabak* مشبک (maille)[10], *mavvâj* مواج ou *mowjdâr* موجدار (ondulés)[11] et *pulâd-e shâmi* شامی پولاد (acier syrien)[12].

2) La signature du forgeron et le nom d'un souverain

La décoration sur certaines lames de sabres perses est composée d'un médaillon polylobé à invocation religieuse, portant le nom d'un souverain comme *Bandeh-ye Shâh-e Velâyat Abbâs* بنده شاه ولایت عباس (Le serviteur du Roi de droit divin, Abbâs) et la signature du forgeron comme *Amal-e Assadollâh Esfahâni* عمل اسدالله اصفهانی (travail de Assadollâh Esfahâni) et généralement incrustée d’or. La phrase *Shâh-e Velâyat* شاه ولایت signifie "le roi du pays" ou "le roi de droit divin", et sert à désigner Hazrat-e Ali, le premier Imâm des chiites.[13] Il existe de nombreuses formes de cette phrase pour référer aux divers rois safavides comme *Bandeh-ye Shâh-e Velâyat Esmâ'il* بنده شاه ولایت اسماعیل (le serviteur du Roi de droit divin, Ismâil), *Bandeh-ye Shâh-e Velâyat Tahmâsp* طهماسب بنده شاه ولایت (le serviteur du Roi de droit divin, Tahmâsp), *Bandeh-ye Shâh-e Velâyat Abbâs* عباس بنده شاه ولایت (le serviteur du Roi de droit divin, Abbâs), *Bandeh-ye Shâh-e Velâyat Safi* بنده شاه ولایت صفی (le serviteur du Roi de droit divin, Safi), *Bandeh-ye Shâh-e Velâyat Soleymân* بنده شاه ولایت سلیمان (le serviteur du Roi de droit divin, Soleymân), *Bandeh-ye Shâh-e Velâyat Hosseyn* بنده شاه ولایت حسین (le serviteur du Roi de droit divin, Hosseyn)[14], Nâder Shâh نادرشاه[15] et Sobh Ali Khân Zand صبح علی خان زند[16].

Il existe également différentes cartouches de forgeron comme *Amal-e Abbâs Qoli* عمل عباس قلی (travail de Abbâs Qoli), *Amal-e Akbar* عمل اکبر (travail de Akbar), *Amal-e Ali* عمل علی (travail de Ali), *Amal-*

e Ali Asqar Esfahâni (*Isfahâni*) اصفهانی عمل عسکر (travail de Ali Asqar Isfahâni), *Amal-e Askari Esfahâni* (*Isfahâni*) اصفهانی عمل عسکری (travail de Askari Isfahâni), *Amal-e Assadollâh Esfahâni* (*Isfahâni*) عمل اسدالله اصفهانی (travail de Assadollâh Isfahâni), *Amal-e Bâqer ben Mehdi* مهدی عمل باقر بن (travail de Bâqer ben Mehdi), *Amal-e Hâdi* عمل هادی (travail de Hâdi), *Amal-e Hâj Mostafâ* عمل حاج مصطفی (travail de Hâj Mostafâ), *Amal-e Hâji Kâzem* کاظم عمل حاجی (travail de Hâji Kâzem), *Amal-e Hassan* عمل حسن (travail de Hassan), *Amal-e Hosseyn Mollâ* عمل حسین ملا (travail de Hosseyn Mollâ), *Amal-e Kâzemâni Esfahâni* (*Isfahâni*) اصفهانی عمل کاظمانی (travail de Kâzemâni Isfahâni), *Amal-e Kalbeali* عمل کلبعلی



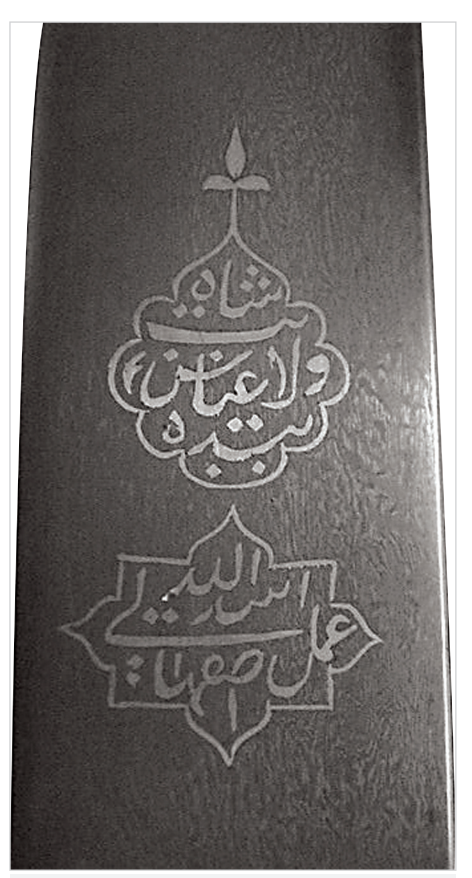
▲ *Photo 1*

Comparés aux sabres turcs et indiens, la majorité des sabres iraniens sont très simples. De ce point de vue, les lames perses ressemblent aux sabres japonais traditionnels: plus ils sont simples et plus ils sont vénérables.

(travail de Kalbeali), *Amal-e kamtarin HassanShirvâni* عمل کمترین حسن شیروانی (travail du très dévoué Hassan Shirvâni), *Amal-e Mesri Mo'alam* عمل مصری معلم ou *Amal-e Mo'alam Mesri* عمل معلم مصری (travail de Mo'alam Mesri), *Amal-e Mir*



▲ *Photo 2*



▲ *Photo 3*

Rezâ عمل میر رضا (travail de Mir Rezâ), *Amal-e Mohammad Hâdi* عمل محمد هادی (travail de Mohammad Hâdi), *Amal-e Mohammad Hosseyn* عمل محمد حسین (travail de Mohammad Hosseyn), *Amal-e Mohammad Sâleh* عمل محمد صالح (travail de Mohammad Sâleh), *Amal-e Mohammad Taqi Sakkâk* محمد تقی سکاک عمل (travail de Mohammad Taqi Sakkâk), *Amal-e Mollâ Ali* عمل ملا علی (travail de Mollâ Ali), *Amal-e Mollâ Hosseyn* حسین عمل ملا (travail de Mollâ Hosseyn), *Amal-e Mollâ Sâdeq Esfahâni* (*Isfahâni*) اصفهانی عمل ملا صادق (travail de Mollâ Sâdeq Isfahâni), *Amal-e Musâ* عمل موسی (travail de Musâ), *Amal-e Ostâd Hâji Mohammad* عمل استاد محمد حاجی (travail de maître Hâji Mohammad), *Amal-e Sâdeq* عمل صادق (Le travail de Sâdeq), *Amal-e Sâr Ali* صارعلی عمل (travail de Sâr Ali) et *Amal-e Salmân Qolâm* عمل سلمان غلام (travail de Salmân Qolâm).[17] Parmi ces signatures, les signatures *Amal-e Assadollâh Esfahâni* عمل اسدالله اصفهانی et *Amal-e Kalbeali* کلبعلی عمل sont très mystérieuses parce qu'elles apparaissent sur les cartouches sous différentes formes et dates.

3) Le forgeron Assadollâh

La combinaison du cartouche portant le nom du souverain *Bandeh-ye Shâh-e Velâyat Abbâs* بنده شاه ولایت عباس et la signature *Amal-e Assadollâh Esfahâni* عمل اسدالله اصفهانی est la plus répandue sur



▲ *Photo 4*

les lames des sabres perses. La signature la plus célèbre est *Amal-e Assadollâh Esfahâni* (*Isfahâni*) عمل اسدالله اصفهانی (le travail de Assadollâh Esfahâni). Il faut noter que *amal* عمل signifie "travail," *Assadollâh* اسدالله signifie "le Lion de Dieu[18]" et *Esfahâni* اصفهانی signifie "d'Ispahan." On présume que Assadollâh était un forgeron de génie, capable de forger des sabres aux lames si aiguisées qu'elles pouvaient raser les cheveux et couper les barres de fer[19]. La signature *Amal-e Assadollâh Esfahâni* اسدالله اصفهانی عمل apparaît sur un certain nombre de sabres perses de haute qualité. Les variantes de cette signature sont: a) *Amal-e Assadollâh Esfahâni* عمل اسدالله اصفهانی, b) *Amal-e Assadollâh* عمل اسدالله (Le travail de Assadollâh), c) *Amal-e Assad Esfahâni* عمل اسد اصفهانی (Le travail de Assad Esfahâni) et d) *Assadollâh Esfahâni* اصفهانی اسدالله (Assadollâh Esfahâni).[20] On suppose qu'Assadollâh Esfahâni vivait durant le règne de Shâh Abbâs Safavide (1587–1629).[21] Mais sans date exacte, il n'est pas évident de savoir de quel Shâh Abbâs il s'agit sur le cartouche. En effet, il existait trois rois safavides portant ce nom: Shâh Abbâs Ier (1587–1629), Shâh Abbâs II (1642–1667) et Shâh Abbâs III (1732–1736). Une autre possibilité est qu'Assadollâh Esfahâni vivait durant le règne du Shâh Abbâs Safavide III (1732–36).[22] Le nom Assadollâh (Le Lion de Dieu) est un mot arabe utilisé également en Perse et faisant référence à Hazrat-e Ali, le premier Imâm chiite. Ce titre est indiqué dans le livre *Âlâm Ârâ-ye Nâderi* comme: *Assadollâh al-Qaleb Ali ibn Abi Talib Aleyhi Al-Salâm* اسدالله الغالب علی ابی طالب بن علیه السلام (Le lion victorieux de Dieu, Ali Bin Abi Talib, la paix soit avec lui) et dans ce même manuscrit le titre d'Ali est décrit comme suit: *Assad Allah Al-Ghâlib, Mazhar Al-Aja'ib Wa Mazhar Al-Qara'ib, 'Ali Bin Abi Talib* اسدالله الغالب مظهر العجایب و مظهرالغرائب علی بن ابی طالب (le lion victorieux de Dieu, manifestation de l'extraordinaire et manifestation de l'imprévu, Ali Bin Abi Talib).[23] Les autres titres de Hazrat-e Ali sont *amir al-mo'minin* امیر المومنین (le commandeur des croyants)[24], Heydar حیدر (lion)[25], Molâ-ye Mottaqiyân متقیان مولای (le guide des pieux)[26], *shâh-e mardân* شاه مردان (le roi des hommes/des courageux)[27] et *Assadollâh al-Ghâlib Ali ibn Abi Tâlib* اسدالله الغالب علی بن ابیطالب (ع) (le lion de Dieu, Ali, le puissant, le victorieux, le fils de Abi Tâlib).[28] Le titre de «fils de lion» était utilisé pour faire référence aux combattants courageux armés de sabres. Dans le manuscrit *Romuz-e Hamzeh* écrit durant la deuxième partie du XVe siècle, on constate que le titre Assad ibn اسدابن (le fils de Assad) a été utilisé pour désigner les combattants frappant très fort avec leurs sabres.[29]



▲ *Photo 5*



▲ *Photo 5*

Il est important de noter que nombreux sont les sabres attribués à Assadollâh.[30]

On présume que Assadollâh était un forgeron de génie, capable de forger des sabres aux lames si aiguisées qu'elles pouvaient raser les cheveux et couper les barres de fer. La signature *Amal-e Assadollâh Esfahâni* عمل اسدالله اصفهانی apparaît sur un certain nombre de sabres perses de haute qualité.

Le problème de l'existence d'un grand nombre de sabres signés d'un nom déjà connu dans la littérature, est qu'on peut malheureusement supposer que certains de ces cartouches ont été rajoutés ultérieurement pour augmenter la valeur de ces sabres pour la vente sur les marchés européens.[31] Cependant la possibilité que ces lames soient des contrefaçons n'est pas logique, car un contrefacteur aurait

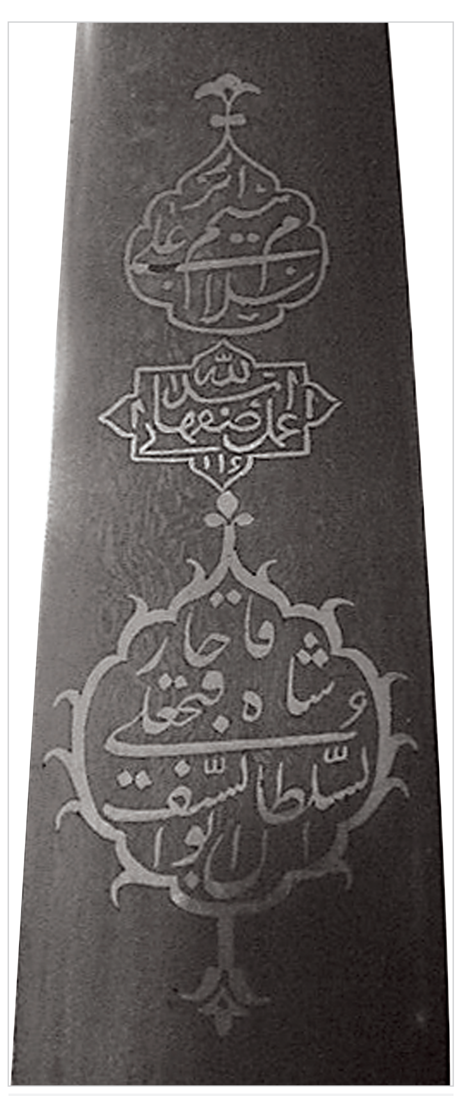
▲ *Photo 6*



▲ *Photo 7*

copié le cartouche et la date exacte de l'original au lieu de créer de nouveaux styles et d'autres dates.[32] En dehors de l'Iran, il existe plus de 200 lames avec la signature d'Assadollâh dans les grandes collections privées et dans les musées.[33] On peut penser que vraisemblablement le même nombre peut être trouvé parmi des collections plus petites. Ainsi il reste à présumer qu'il existe plus de 400 à 500 sabres avec cette signature. Il est ainsi très peu probable qu'Assadollâh ait forgé toutes ces lames.[34] De plus, les dates inscrites sur certaines de ces lames compliquent encore plus le problème.

Dans la collection de Moser à Berne, les sabres datés d'Assadollâh s'étendent sur une période de 140 ans représentant les règnes successifs de quatre rois perses.[35] Parmi les exemples en dehors de l'Iran, la date la plus ancienne connue est 811 de l'Hégire (1409), la date la plus récente est 1223 de l'Hégire (1808).[36] Il est donc impossible qu'un seul et même homme ait pu forger toutes ces lames. On retrouve également en littérature une longue période de trois siècles citant les lames datées avec la signature d'Assadollâh.[37] Les sabres marqués de la signature d'Assadollâh que l'on retrouve dans les musées iraniens n'ont pas pu aider à résoudre le mystère de la vie du forgeron Assadollâh. Bien au contraire, le mystère s'épaissit davantage. En effet, la période de temps durant laquelle ces sabres ont supposément été forgés est trop longue pour la vie d'un homme et plus spécialement pour la vie active d'un forgeron. Les dates des sabres présentés dans le livre *Arms and Armor from Iran: The Bronze Age to the End of the Qâdjâr Period*, vont de 992 de l'Hégire (1583 ap. J.-C.) à 1135 de l'Hégire (1722 ap. J.-C.), c'est-à-dire une durée de 139 ans.[38] Même la position



▲ *Photo 8*



▲ *Photo 9*

des mots de la signature varie d'un sabre à l'autre, ainsi que la technique d'incrustation.[39] L'idée qu'Assadollâh était le nom d'un atelier où les élèves perpétuaient la tradition de leur maître Assadollâh est évoquée[40] mais les chroniques iraniennes ne parlent pas de l'existence d'un atelier portant le nom Assadollâh.[41] En outre, il existe la signature *Amal-e Kalbeali ibn Assadollâh Esfahâni* عمل کلبعلی ابن اسد اصفهانی (travail de Kalbeali, le fils d'Assad Esfahâni) qui montre qu'Assadollâh était probablement le père d'un forgeron portant le nom de Kalbeali.[42] Enfin une autre supposition est que le nom d'Assadollâh était utilisé comme une preuve de qualité et d'excellence même après sa mort.[43]

Il est important de noter que nombreux sont les sabres attribués à Assadollâh. Le problème de l'existence d'un grand nombre de sabres signés d'un nom déjà connu dans la littérature, est qu'on peut malheureusement supposer que certains de ces cartouches ont été rajoutés ultérieurement pour augmenter la valeur de ces sabres pour la vente sur les marchés européens.

Compte tenu de tous ces facteurs, il semble improbable ou tout simplement invraisemblable qu'un seul forgeron appelé Assadollâh اسدللّه ait forgé toutes ces lames. Il est possible que "Assadollâh" اسدللّه eût été un titre d'honneur pour désigner le plus haut niveau de maîtrise dans le forgeage des sabres. La théorie soutenant que certaines de ces inscriptions étaient contrefaites afin d'augmenter la valeur d'un sabre est



▲ *Photo 10*



▲ *Photo 11*

peut-être justifiée pour des sabres des périodes ultérieures portant des cartouches mal incrustés d'or jaune. Mais tous les exemples présentés dans le livre *Arms and Armor from Iran: The Bronze Age to the End of the Qâdjâr Period* plus haut portent des inscriptions fines à la calligraphie délicate et montrent des techniques d'incrustation excellentes. Si l'on suppose que le nom d'Assadollâh اسدالله était le titre le plus élevé donné à un forgeron iranien ayant atteint un haut niveau de maîtrise du forgeage des sabres, le mystère de l'existence d'une variété de styles d'écriture et de calligraphies sur une longue période de temps semble être résolu. Une personne tentant de copier un cartouche devait imiter l'original aussi précisément que possible afin de tromper les acheteurs. De plus, un contrefacteur aurait sûrement garanti que la date sur les cartouches fausses correspondait exactement à l'ère de Shâh Abbâs Safavide s'il n'y avait eu qu'un seul forgeron appelé Assadollâh pendant la période considérée.

Une thèse considère que l'on utilisait le nom d'Assadollâh اسدالله pour symboliser la qualité des armes.[44] Il existe en effet des sabres avec la signature d'Assadollâh اسدالله dans l'Empire moghol (Inde) et en Turquie ottomane. Un autre fait renforçant l'hypothèse qu'Assadollâh اسدالله était probablement un titre honorifique conféré durant la période safavide est l'existence de trois sabres datés et portant la signature *Amal-e Assadollah Esfahâni* عمل اسدالله اصفهانی: a) *Amal-e* Assadollâh *Esfahâni 116* (عمل اسدالله اصفهانی), b) *Amal-e* Assadollâh *Esfahâni 117* (عمل اسدالله اصفهانی), et c) *Amal-e Assadollâh Esfahâni* (عمل اسدالله اصفهانی) et *Bandeh-ye Shâh-e Velâyat Abbâs saneh-ye 135* (بنده شاه ولایت عباس سنه ۱۳۵) . Tous ces sabres proviennent certes de la période de Shâh Sultan Hosseyn Safavide (1694-1722)[45], mais ils diffèrent à de nombreux égards, particulièrement concernant l'écriture. Ceci est une preuve



▲ *Photo 12*

Si l'on suppose que le nom d'Assadollâh اسدالله était le titre le plus élevé donné à un forgeron iranien ayant atteint un haut niveau de maîtrise du forgeage des sabres, le mystère de l'existence d'une variété de styles d'écriture et de calligraphies sur une longue période de temps semble être résolu.



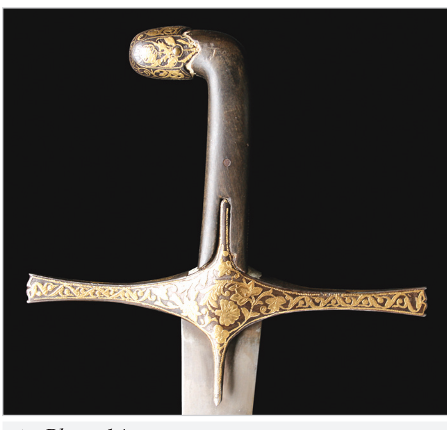
▲ *Photo 13*

supplémentaire que du moins durant la période de Shâh Soltân Hosseyn Safavide, divers forgerons utilisaient la signature *Amal-e Assadollâh Esfahâni* (اسدلله اصفهانی عمل), ce qui soutient la théorie qu'Assadollâh اسدلله était bien un titre honorifique.

Néanmoins, il ne faut pas oublier que forger un *shamshir* شمشیر impliquait un grand nombre d'artisans aux différentes compétences pour fabriquer les différentes parties du sabre. Un de ces groupes décrit dans le livre *Joqrâfiyâ-ye Esfahân* était les *fulâdgarân* فولادگران (travailleurs d'acier).[46] Les *fulâdkârân* فولادکاران étaient responsables non seulement de la décoration sur les casques, les boucliers et les porteplumes, mais également des inscriptions sur les portes et les fenêtres. Les calligraphes les aidaient à concevoir les inscriptions. En outre, il est précisé que les travailleurs d'acier spécialisés dans le forgeage des armes et des armures collaboraient avec les *zargarân* زرگران (orfèvres) pour les décorer. C'était également le cas durant la période des Qâdjârs. Durant cette période, les graveurs d'or (*naqqâsh-e zargar* نقاش زرگر) gravaient et incrustaient[47] d'ivoire d'éléphant et de morse les poignées des dagues (*khanjar* خنجر), les cadres de miroirs, les pommeaux des bâtons de marche et les pièces d'échecs.[48] Les calligraphes et les orfèvres étaient aussi impliqués dans l'écriture et la décoration des différentes parties des sabres. On peut supposer qu'une des raisons de l'existence de différentes écritures sur les cartouches des forgerons est due à cette répartition



▲ *Photo 14*



▲ *Photo 14*

du travail. On peut de même trouver la signature d'Assadollâh sur les lames de *shamshir* de la période des Qâdjârs comme par exemple sur un sabre perse portant deux inscriptions incrustées d'or *amal-e Assadollâh* عمل اسدالله (travail de Assadollâh) et *Shâhanshâh-e Anbiyâ Mohammad* شاهنشاه انبیا محمّد (Mohammad le roi des prophètes).[49] Les sabres et les pièces durant la période de Mohammad Shâh Qâdjâr [1834 – 1848] portent également l'inscription *Shâhanshâh-e Anbiyâ Mohammad* شاهنشه انبیا محمّد. Les deux cartouches sur la lame de ce *shamshir* شمشیر ont le même style d'écriture et de technique d'incrustation en or, impliquant qu'ils proviennent de la même période, c'est-à-dire de l'ère de Mohammad Shâh Qâdjâr.[50] En se basant sur les faits présentés ci-dessus, il semble raisonnable de considérer que Assadollâh était un titre de mérite donné aux meilleurs forgerons étant autorisés à signer leurs sabres de la phrase *Amal-e Assadollâh* عمل اسدللّه ou *Amal-e Assadollâh Esfahâni* عمل اسدللّه اصفهانی. Le nom Assadollâh اسدللّه (Lion de Dieu) était le titre de l'Imâm Ali et donc un titre de grand respect dans une société chiite très religieuse comme la société safavide de l'Iran. Forger les sabres impliquait une division du travail entre différents artisans en Iran. L'industrie du forgeage des sabres était à son apogée et beaucoup appréciée et admirée, il n'est pas surprenant que ce titre fut donné aux meilleurs fabricants de sabres.

Une anecdote de *Dâstân Hosseyn Kord Shabestari*, écrite durant la période de Shâh Abbâs Safavide révèle que même le surnom de Shâh Abbâs Safavide était "Le descendant d'Assadollâh". Le livre rapporte que le fils de Badaq Khân, le gouverneur de Tabriz, envoya un messager à Shâh Abbâs à Ispahan. Le messager entra dans la cour et s'adressa à Shâh Abbâs: «*farzandzâdeh-ye Assadollâh al-qâleb amir al-momenin alayhe salâm*» فرزندزاده اسدللّه الغالب امیرالمومنین علیه السلام (le descendant du Lion de Dieu, Assadollâh, le puissant / victorieux souverain des croyants) (*Dâstân Hosseyn*

Le nom Assadollâh اسدللّه (Lion de Dieu) était le titre de l'Imâm Ali et donc un titre de grand respect dans une société chiite très religieuse comme la société safavide de l'Iran. Forger les sabres impliquait une division du travail entre différents artisans en Iran. L'industrie du forgeage des sabres était à son apogée et beaucoup appréciée et admirée, il n'est pas surprenant que ce titre fut donné aux meilleurs fabricants de sabres.



▲ *Photo 15*



▲ *Photo 16*



▲ *Photo 17*

Kord Shabestari, 2003/1382:44). Compte tenu du fait que Shâh Abbâs Safavide s'appelait "Kalbeali" کلبعلی (le chien de Ali) et le descendant d'Assadollâh, on peut alors mieux comprendre la phrase: *Amal-e Kalbali ibn Assad*[*ollah*] *Esfahâni* عمل کلبعلی ابن اسد اصفهانی (le travail du chien de Ali, fils d'Assad d'Ispahan). Il est possible que le grade de Assadollâh اسدلله était supérieur au grade de Kalbeali. Cette hypothèse est corroborée par la nature stricte des guildes durant la période safavide. Atteindre le niveau de maîtrise dans chaque guilde impliquait probablement la réussite à des examens difficiles. Il est possible que la maîtrise dans chaque guilde durant la période safavide était soumise à une sorte d'examen de qualification.[51] Par exemple, il pouvait être exigé d'un candidat de présenter à l'examen une fine pièce de son travail, qui était alors jugée par les maîtres de la guilde. Il se pourrait alors qu'atteindre le niveau de maîtrise le plus haut dans la méthode de forgeage des sabres ait été récompensé par le titre Assadollâh اسدلله (le Lion de Dieu).

On peut supposer qu'Assadollâh était une personne vivante à cause de

l'existence des cartouches "Kalbeali, fils d'Assadollâh" et que, de plus, vers la fin du XVIe siècle et au début du XVII siècle, Assadollâh Esfahâni avait atteint une très bonne réputation.[52] Cependant, les manuscrits perses mentionnaient rarement le nom *Assadollâh* اسدالله pour désigner un forgeron. Mais il existe des exceptions. Le manuscrit *Tazkareh-ye Nasrâbâdi* de la période safavide détaille qu'un maître forgeron portant le nom de maître Kalbeali (Ostâd Kalbeali استاد کلبعلی) parlait de son père Assad اسد:

«*Ostâd Kalbeali shamshiirgar az vâled khod Ostâd Assad naghl mikard*
استاد کلبعلی شمشیرگر از والد خود نقل اسد می کرد
Le maître Kalbeali parlait de son père Assad»[53]

Mais le manuscrit ne fournit pas plus d'informations sur les forgerons Assad et Kalbeali. Il faut noter que Mirzâ Mohammad Tâher Nasrâbâdi Esfahâni né en 1027 de l'Hégire (1619), a commencé à écrire le livre *Tazakoreh-ye Nasrâbâdi* en 1672 et a vécu jusqu'à la fin du règne de Shâh Soleymân Safavide



▲ *Photo 18*



▲ *Photo 19*


▲ *Photo 20*

(1052-1077 de l'Hégire /1666-1694).

On peut retrouver le nom Assad اسد désignant un forgeron dans le manuscrit *Ta'id Besârat* écrit par Mirzâ Lotfallâh. On peut retrouver dans le livre sa date d'écriture. Le manuscrit a deux dates: 1118 de l'Hégire (1706-1707), et 1108 de l'Hégire (1696-1697). Si on prend en compte les deux dates, 1706-1707 et 1696-1697, il est clair que le manuscrit *Tazakoreh-ye Nasrâbâdi* a été écrit durant la période de Shâh Soltân Hosseyn Safavide (1694-1722). Dans le livre *Ta'id Besârat* écrit en Inde, Mirzâ Lotfallâh explique que le sabre iranien est appelé *ikeri* ایکری par les Turcs et est forgé à Ispahan, en particulier par Kalbeali علی کلب et son père Assad اسد, ce dernier étant l'équivalent de Sâleh صالح en Inde. Les sabres iraniens forgés [par Assad اسد et Kalbeali کلب علی] peuvent très bien couper la *joshan* جوشن, armure et Mirzâ Lotfallâh explique que s'il rapportait toutes les bonnes qualités des sabres iraniens, d'après ce que il avait vu et entendu, on pourrait penser à une exagération. Cela prouve aussi qu'il n'existait pas seulement un forgeron portant le nom d'Assadollâh durant la période de Shâh Abbâs Safavide (1587–1629 ap. J.-C.), mais qu'il existait plusieurs forgerons s'appelant Assadollâh durant différentes périodes.

Dans le manuscrit *Joqrâfiyâ-ye Esfahân* de la période qâdjâre[54], Tahvildâr Esfahâni raconte que dans le passé, il existait plusieurs fabricants de sabres à Ispahan. Il explique qu'au début de ce gouvernement [durant la période de Nâssereddin Shâh Qâdjâr], il existait une personne [forgeron] qui faisait mieux les sabres qu'Assad Esfahâni اسد اصفهانی et les travaux [sabres] fabriqués en Inde. Il ajoute que ce forgeron n'avait aucun partisan ni clients, si bien que son travail n'a pas survécu.[55]

Lames portant la signature d'Assadollâh						
Période safavide						
	Signature	**Nom du souverain**	**Date**	**Provenance**	**Source**	***Bodduh***
Photo 1	*Amal-e Assadollâh* عمل اسدلله	*Bandeh-ye Shâh-e Velâyat Esmâil* بنده شاه ولایت اسماعیل *Bandeh-ye Shâh-e Velâyat Abbâs* بنده شاه ولایت عباس	Non précisée	Musée militaire de Téhéran: Attribué à *Shâh Esmâil* (1502-1524)	*Arms and Armor from Iran* (cat. 71)	Non précisé
Photo 2	*Amal-e Assadollâh Esfahâni* عمل اسدلله اصفهانی	*Bandeh-ye Shâh-e Velâyat Abbâs* بنده شاه ولایت عباس	Non précisée	Musée militaire de Téhéran: Attribué à *Shâh Esmâil* (1587-1629)	*Arms and Armor from Iran* (cat. 73)	Non précisé
Photo 3	*Amal-e Assadollâh Esfahâni* عمل اسدلله اصفهانی	*Bandeh-ye Shâh-e Velâyat Abbâs* بنده شاه ولایت عباس	Non précisée	Musée militaire de Téhéran: Attribué à *Shâh Esmâil* (1587-1629)	*Arms and Armor from Iran* (cat. 74)	Non précisé
Photo 4	*Amal-e Assadollâh Esfahâni* عمل اسدلله اصفهانی	*Bandeh-ye Shâh-e Velâyat Abbâs* بنده شاه ولایت عباس	Non précisée	Musée militaire de Téhéran: Attribué à *Shâh Esmâil* (1587-1629)	*Arms and Armor from Iran* (cat. 75)	à lettres
Photo 5	*Amal-e Assadollâh* عمل اسدلله	*Bandeh-ye Shâh-e Velâyat Safi* بنده شاه ولایت صفی	Non précisée	Musée de Bonyâd: Attribué à la période de Shâh Safi (1629-1642)	*Lexicon of Arms and Armor from Iran* (cat.11)	Non précisé
Photo 6	*Amal-e Assadollâh Esfahâni* عمل اسدلله اصفهانی	*Innahu min Soleyman wa Innahu* انه من سلیمان و انه	1092 [1680]	Musée militaire de Téhéran: Attribué à Shâh Soleymân Safavide (1666-1694)	*Arms and Armor from Iran* (cat.83)	à lettres
Photo 7	*Amal-e Assadollâh Esfahâni* عمل اسدلله اصفهانی	*Bandeh-ye Shâh-e Velâyat Abbâs* بنده شاه ولایت عباس	135 [1722]	Musée Melat de Téhéran: Attribué à Shâh Soltân Hosseyn safavide (1694-1722)	*Arms and Armor from Iran* (cat.85)	à lettres
Photo 8	*Amal-e Assadollâh Esfahâni* عمل اسدلله اصفهانی	Le sceau de Fath Ali Shâh Qâdjâr (ajouté plus tard)	116 [1704]	Musée militaire de Téhéran: le sabre officiel de Fath Ali Shâh Qâdjâr; lame de la période de Shâh Soltân Hosseyn safavide (1694-1722)	*Arms and Armor from Iran* (cat.152)	Non précisé
Photo 9	*Amal-e Assadollâh Esfahâni* عمل اسدلله اصفهانی	Non précisé	123 (1711) Shâh Soltân Hosseyn	Collection privée: Attribué à la période de Shâh Soltân Hosseyn safavide (1694-1722)	*Lexicon of Arms and Armor from Iran* (cat.13)	Non précisé
Photo 10	*Amal-e Assadollâh Esfahâni* عمل اسدلله اصفهانی	*Bandeh-ye Shâh-e Velâyat Abbâs* بنده شاه ولایت عباس	1124 (1712) Shâh Soltân Hosseyn	Collection privée: Attribué à la période de Shâh Soltân Hosseyn safavide (1694-1722)	*Lexicon of Arms and Armor from Iran* (cat.14)	Non précisé
Photo 11	*Amal-e Assadollâh Esfahâni* عمل اسدلله اصفهانی	*Bandeh-ye Shâh-e Velâyat Abbâs* بنده شاه ولایت عباس	Non précisée	Collection privée: Attribué à la période safavide	*Arms and Armor from Iran* (cat.89)	Non précisé
Photo 12	*Amal-e Assadollâh* عمل اسدلله	Non précisé	Non précisée	Collection privée: Attribué à la période safavide	*Arms and Armor from Iran* (cat.103)	Non précisé

Photo 13	*Amal-e Assadollâh* عمل اسدالله	*Bandeh-ye Shâh-e Velâyat Abbâs* بنده شاه ولایت عباس	Non précisée	Musée militaire de Shirâz: Attribué à la période safavide	*Arms and Armor from Iran* (cat.112)	Non précisé
Photo 14	*Amal-e Assadollâh Esfahâni* عمل اسدالله اصفهانی	*Bandeh-ye Shâh-e Velâyat Abbâs* بنده شاه ولایت عباس	Non précisée	Collection privée: Attribué à la période safavide	*Lexicon of Arms and Armor from Iran* (cat.8)	Non précisé
Photo 15	*Amal-e Assadollâh* عمل اسدالله	*Bandeh-ye Shâh-e Velâyat Abbâs* بنده شاه ولایت عباس	Non précisée	Collection privée: Attribué à la période safavide	*Lexicon of Arms and Armor from Iran* (cat.10)	Non précisé
Photo 16	*Amal-e Assadollâh Esfahâni* عمل اسدالله اصفهانی	Non précisé	Non précisée	Collection Ghiringhelli: Attribué à la période safavide	*Lexicon of Arms and Armor from Iran* (cat.16)	Non précisé
Période Afshâride						
	Signature	**Nom du souverain**	**Date**	**Provenance**	**Source**	***Bodduh***
Photo 17	*Amal-e Assadollâh Esfahâni* عمل اسدالله اصفهانی	Al-Soltân Nâder السلطان نادر	Non précisée	Collection privée: Attribué à la période Nâder Shâh Afshâr (1737-1747)	*Persian Archery & Swordsmanship* (cat. 3)	Non précisé
Période Zand						
	Signature	**Nom du souverain**	**Date**	**Provenance**	**Source**	***Bodduh***
Photo 18	*Amal-e Assadollâh Esfahâni* عمل اسدالله اصفهانی	Hasab al Farmâyesh-e Alijâh Sobh Ali Khân Zand حسب الفرمایش عالیجاه سبح علی خان زند	Non précisée	Collection privée: Attribué à la période Zand	*Persian Archery & Swordsmanship* (cat. 4)	Non précisé
Période Qâdjâre						
	Signature	**Nom du souverain**	**Date**	**Provenance**	**Source**	***Bodduh***
Photo 19	*Amal-e Assadollâh Esfahâni* عمل اسدالله اصفهانی	Le sceau de Fath Ali Shâh Qâdjâr (ajouté plus tard)	Non précisée	Musée militaire de Bandar Anzali: Attribué à la période de Fath Ali Shâh Qâdjâr	*Arms and Armor from Iran* (cat.157)	Non précisé
Photo 20	*Amal-e Assadollâh* عمل اسدالله	Non précisé	Non précisée	Collection privée: Attribué à la période qâdjâre	*Lexicon of Arms and Armor from Iran* (cat.25)	Non précisé

4) Le forgeron Kalbeali

Comme indiqué plus haut, l'autre signature de forgeron très connue est *Amal-e Kalbeali* عمل کلبعلی (travail du chien d'Ali). On utilisait l'expression "chien d'Ali" pour montrer son dévouement à Hazrat Ali حضرت علی, le premier Imâm des chiites. Cette signature de forgeron est aussi mystérieuse car il existe différents sabres portant cette signature avec des écritures et une calligraphie différentes. L'existence de différentes versions de la signature "*kalbeali*" indique qu'il existait en effet différents forgerons ayant signé leurs sabres de cette signature ou titre. Il existe quatre versions différentes de cette signature: a) *Amal-e Kalbali* عمل کلبعلی (travail de Kalbeali), b) *Amal-e Kalbeali Esfahâni* عمل کلبعلی اصفهانی (travail

de Kalbeali d'Ispahan), c) *Amal-e Kalb-e Ali ibn Assad-e Esfahâni* ابن اسد اصفهانی عمل کلب علی (travail de Kalbeali le fils d'Assad d'Ispahan) et d) *Amal-e Kalb-e Ali ibn Assad* عمل کلب علی ابن اسد (travail de Kalbeali le fils d'Assad). Le nom "kalbeali" est écrit certaines fois en un seul mot comme کلبعلی, d'autres fois en deux mots comme کلب علی. De même, la référence à son père, Assadollâh, varie. Un cartouche porte l'expression *Ibn Assad Esfahâni* ابن اسد اصفهانی (fils d'Assad d'Ispahan), tandis que sur un autre il est inscrit *Ibn Assad Zahâbdâr* ابن اسد زهاب دار (fils d'Assad Zahâbdâr). La présence de l'inscription *Valad-e Kalbeali ibn Assad Zahâbdâr* ولد کلبعلی ابن اسد زهاب دار (fils de Kalbeali, fils d'Assadollâh), révèle que le forgeron tenait à souligner que son grand-père portait le titre d' "Assadollâh" اسدالله, le plus haut niveau du forgeage de sabres, ou bien il voulait réaffirmer qu'il était un *seyyed* (descendant de la famille du Prophète Mohammad).[56] En Occident, il existe quatre sabres signés du nom Kalbeali et datant de 1681 jusqu'à 1700, mais portant différents noms de souverains comme Shâh Esmâil اسماعیل شاه, Shâh Tahmâsp شاه طهماسب, Shâh Abbâs شاه عباس et Shâh Safi شاه صفی. Même si ces cartouches font référence à Shâh Safi II (1077-1105 de l'Hégire sous le nom de Soleymân), Shâh Tahmâsp II (1135-1144 de l'Hégire), Shâh Abbâs III (1144-1163 de l'Hégire) et Shâh Esmâil III (1163-66 de l'Hégire), cela représente une période d'au moins 84, au plus 89 ans. Dans tous les cas, une période évidemment trop longue pour la vie active d'un forgeron.[57]

Mais en prétendant que les noms Assadollâh اسدالله et *Kalbeali* کلبعلی représentaient des titres honorifiques, on se retrouve confronté à un problème dans l'interprétation de la phrase *Amal-e Kalbeali ibn Assad* عمل کلبعلی ابن اسد (travail de Kalbeali, fils d'Assad). En Occident, on suppose qu'Assadollah avaient deux fils, Kalbeali کلبعلی et Esmâil اسماعیل. En effet, il existe une lame avec la signature *Amal-e Esmâil, fils d'Assadollâh* اسدالله عمل اسماعیل ابن (travail d'Esmâil, fils d'Assadollâh)[58]. Malgré le fait qu'il existait plusieurs sabres signés du nom d'Esmâil, on ne peut en conclure que ces lames aient été fabriquées par un seul



▲ *Photo 21*



▲ *Photo 22*

▲ Photo 23

Esmâil, fils d'Assadollâh. Il faut cependant noter qu'Esmâil était un nom très populaire et répandu durant la période safavide. Il est également important de souligner que Shâh Abbâs I se nommait lui-même *Kalb-e âstâne Ali* کلب آستان علی (le chien de la maison d'Ali) et certains de ses historiens contemporains, comme Jallâledin Mohammad, utilisaient ce titre exclusivement pour le désigner.[59] Une histoire témoigne que l'on utilisait le nom Kalbali کلبعلی pour faire référence aux personnes qui étaient des *seyyeds* (descendants de la famille de Mohammad). Dans cette histoire, il est question de la rencontre entre Pahlavân Darvish Mofrad پهلوان درویش مفرد et un hors-la-loi prénommé Amir Khalil امیر خلیل. Au début, Mofrad مفرد refuse de combattre Amir Khalil امیر خلیل en prétendant que celui-ci a appartenu à *sagân-e ân âstân* سگان آن آستان (les chiens de cette famille: expression respectueuse à l'époque et exprimant l'humilité et la dévotion, pour parler de la famille du Prophète Mohammad) et ceux qui combattent contre un membre des leurs sont condamnés à perdre.[60] Cela prouve encore une fois que l'on utilisait le nom Kalbeali کلبعلی non seulement pour citer un forgeron, mais également pour faire référence à un seyyed (descendant de la famille de Mohammad). Par conséquent, le fait que différents forgerons utilisaient cette signature et le nom Kalbeali sur leurs lames était un signe que soit, ils voulaient signaler qu'ils étaient *seyyed* سید, ou bien préciser qu'ils avaient atteint un certain niveau de maîtrise du forgeage des sabres. De même, il est possible que Kalbeali کلبعلی ait été utilisé comme autre titre par les forgerons iraniens et très probablement un niveau en dessous d'Assadollâh اسدالله, le titre d'Imâm Ali علی lui-même qui était utilisé également par les forgerons[61].


▲Photo 23


▲ Photo 24

Lames avec la signature de Kalbeali						
Période safavide						
	Signature	**Nom du souverain**	**Date**	**Provenance**	**Source**	***Bodduh***
Photo 21	*Amal-e Kalbeali* عمل کلبعلی	*Bandeh-ye Shâh-e Velâyat Abbâs* بنده شاه ولایت عباس	Non précisée	Musée militaire de Téhéran: Attribué à Shâh Abbâs (1587-1629)	*Arms and Armor from Iran* (cat. 78)	Non précisé
Photo 22	*Amal-e Kalb-e Ali ibn Assad-e Esfahâni* عمل کلب علی ابن اسد اصفهانی	Fath Ali Shâh Qâdjâr	Non précisée	Musée militaire de Téhéran: Lame attribuée à la période safavide; avec le seau et le sabre attribués à Fah Ali Shâh Qâdjâr	*Arms and Armor from Iran* (cat. 153)	Non précisé
Photo 23	*Amal-e Kalb-e Ali ibn Assad* عمل کلب علی ابن اسد	Non précisé	Non précisée	Collection privée: Attribué à la période Zand	*Lexicon of Arms and Armor from Iran* (cat. 18)	Non précisé
Photo 24	*Valad-e Kalbeali ibn Assad Zahâbdâr* ولد کلبعلی ابن اسد زهاب دار	Non précisé	Non précisée	Musée militaire de Téhéran: Attribué à la période Zand	*Arms and Armor from Iran* (cat.130)	Non précisé

5) Le symbole de *Bodduh*

Certaines lames de sabres iraniens portent un *bodduh* بدوح également incrusté d'or. Ce signe est parfois représenté sur les lames sous la forme de petits carrés à quatre compartiments. Chaque compartiment comporte une lettre arabe (*ba* ب, *dâl* د, *wâw* و et *he* ح) correspondant aux chiffres pairs 2, 4, 6 et 8 dans l'alphabet arabe et formant le mot *bodduh* بدوح.[62] Ce mot servait probablement à donner de la force et du courage au propriétaire du sabre et à le protéger.[63] Mais cette thèse est controversée. Le *bodduh* a fait jusqu'à ce jour l'objet de spéculations dans le domaine des études sur les armes et armures. Selon Egorton, *bodduh* était le nom d'un ancien commerçant arabe, qui grâce à sa piété avait obtenu la bénédiction de la divinité et était toujours prospère. Egorton dit également que dans l'étude du symbolisme le carré lui-même était l'emblème de la divinité du fait de l'égalité de ses côtés représentant l'immortalité et de ses angles droits représentant la force de la déité.[64] Cependant, tout ceci n'a jamais été prouvé. En plus des signes

Chaque compartiment comporte une lettre arabe (ba ب, dâl د, wâw و et he ح) correspondant aux chiffres pairs 2, 4, 6 et 8 dans l'alphabet arabe et formant le mot *bodduh* بدوح. Ce mot servait probablement à donner de la force et du courage au propriétaire du sabre et à le protéger. Mais cette thèse est controversée. Le *bodduh* a fait jusqu'à ce jour l'objet de spéculations dans le domaine des études sur les armes et armures.

carrés, il existe aussi des exemples circulaires, triangulaires et rectangulaires et on considère que le circulaire est le plus important bien qu'il soit rarement utilisé sur les armes et les armures. Le carré représente le chiffre quatre, il n'est pas associé à l'immortalité ou la force divine mais aux quatre éléments, aux quatre points d'un compas, aux quatre saisons et aux quatre archanges.[65] De plus, la base traditionnelle néo-pythagoricienne pour l'usage du carré désigne la «personnalité» du carré comme un objet géométrique avec la qualité de 'la stabilité'.[66] Le motif *bodduh* apparaît très fréquemment sur les armes et les armures perses et souvent avec des versets et prières.[67]

6) Conclusion

Les lames de *shamshirs* perses sont très puissantes, belles et sobres. De ce point de vue, les lames perses ressemblent aux lames des sabres japonais traditionnels: plus ils sont simples et plus ils sont vénérables. L'importance de la lame perse est la qualité de l'acier damas (*pulâd-e gowhardâr* پولاد گوهردار) avec ses différents motifs. La décoration sur certaines lames de sabres perses est composée d'un médaillon polylobé à invocation religieuse, portant le nom d'un souverain comme *Bandeh-ye Shâh-e Velâyat Abbâs* بنده شاه ولایت عباس (le serviteur du Roi de droit divin, Abbâs) et la signature du forgeron comme *Amal-e Assadollâh Esfahâni* عمل اسدالّله اصفهانی (travail de Assadollâh Esfahâni) et normalement incrustés d'or. La signature la plus célèbre est *Amal-e Assadollâh Esfahâni* (*Isfahâni*) عمل اسدالّله اصفهانی (travail d'Assadollâh Esfahâni) et différentes variantes comme A*mal-e Assadollâh* عمل اسدالّله (travail d'Assadollâh), *Amal-e Assad Esfahâni* عمل اسد اصفهانی (travail d'Assad Esfahâni), et *Assadollâh Esfahâni* اسدالّله اصفهانی (Assadollâh Esfahâni) apparaissent sur plusieurs sabres perses de haute qualité. Comme indiqué ci-dessus, les sabres attribués à Assadollâh sont nombreux, portent différents styles d'écriture et sont datés de plusieurs façons. Compte tenu de tous ces facteurs, il semble improbable qu'un seul forgeron désigné Assadollâh اسدالّله ait pu forger toutes ces lames. Il apparaît possible que "Assadollâh" اسدالّله ait été un titre d'honneur pour désigner le plus haut niveau de maîtrise dans le forgeage des sabres. L'autre signature de forgeron très connue est *Amal-e Kalbeali* کلبعلی عمل (travail du chien d'Ali) avec différentes variantes comme a) *Amal-e Kalbali* عمل کلبعلی (travail de Kalbeali), b) *Amale-e Kalbeali Esfahâni* اصفهانی عمل کلبعلی (travail de Kalbeali d'Ispahan), c) *Amal-e Kalb-e Ali ibn Assad-e Esfahâni* عمل کلب علی ابن اسد اصفهانی (travail de Kalbeali, fils d'Assad d'Ispahan) et d) *Amal-e Kalb-e Ali ibn Assad* ابن اسد عمل کلب علی (travail de Kalbeali, fils d'Assad). Cette signature de forgeron est elle aussi mystérieuse car il existe différents sabres portant cette signature mais d'écritures et de calligraphies différentes. L'existence de différentes versions de la signature "*kalbeali*" indique qu'il existait bel et bien plusieurs forgerons ayant marqué leurs sabres de cette signature ou titre. De plus, il est possible que *kalbeali* کلبعلی ait été un

Les lames de shamshirs perses sont très puissantes, belles et sobres. De ce point de vue, les lames perses ressemblent aux lames des sabres japonais traditionnels: plus ils sont simples et plus ils sont vénérables.

autre titre utilisé par les forgerons iraniens et très probablement un niveau en dessous d'Assadollâh اسدالله, le titre d'Imam Ali على lui-même. Certaines lames perses portent le signe *bodduh* بدوح représentant la divinité, l'immortalité, les angles droits, la force de la déité et sa stabilité.■

---

1. Voir Zeller & Rohrer (1955:94-95;101).
2. Voir Jowhari Nezâmi (2004:327–329).
3. Voir Mansur (1975:287).
4. Voir Khayyâm-e Neyshâburi (2003:55-56).
5. Voir Mobârak Shâh Fakhr-e Modabbar (1967:258).
6. Voir Mirzâ Lotfallâh (1706–1707:1118 ou 1108:1696–1697:[5-9]).
7. Voir Modarresi, et al. (1991:364).
8. Voir Romanowsky (1967:78).
9. Ibid.
10. Ibid.
11. Romanowsky (1967:81).
12. Ibid.
13. Voir Moshtagh Khorasani (2010:343).
14. Pour les différentes cartouches de cette phase voir Moshtagh Khorasani (2010:122-123).
15. Voir Moshtagh Khorasni (2013:308, cat 3).
16. Voir Moshtagh Khorasni (2013:308, cat 4).
17. Pour les différentes signatures du forgeron voir Moshagh Khorasani (2010:82-88).
18. *Assad* اسد (n) signifie "lion" et Allah الله signifie "Dieu."
19. Mir'i (1970:336).
20. Pour la signature Assadollâh et ses variantes sur les différents sabres voir Moshtagh Khorasani (2006:156-163; 430, cat.71, 432, cat. 73; 434, cat. 74; 435, cat. 75; 436, cat. 76; 441, cat. 79; 451, cat. 85; 448-449, cat.83; 451, cat.85; 453, cat.86; 456, cat.89; 461, cat.93; 471, cat.103; 481, cat.112; 503, cat.131; 518, cat.143; 526, cat.151; 529, cat.152; 536, cat.157; 547, cat.166); Moshtagh Khorasani (2010:83-85; 487, cat. 8; 488, cat. 9; 489, cat. 10; 490, cat. 11; 491, cat. 12; 492-493, cat. 13; 494-495, cat. 14;497, cat. 16; 502, cat. 21; 506, cat. 25); Moshtagh Khorasani (2013:307, cat. 2; 308, cat. 3; 309, cat. 4).
21. Voir Mir'i (1970:336) et Lebedynsky (1992:71).
22. Voir Zeller and Rohrer (1955:99).
23. Voir Marvi Vazir Marv (1985:984; 992).
24. Voir Moshtagh Khorasani (2010:89-90).
25. Voir Moshtagh Khorasani (2010:182).
26. Voir Moshtagh Khorasani (2010:238).
27. Voir Moshtagh Khorasani (2010:343).
28. Voir le livre *Rostam al-Tavârikh* de la période des Qâdjâres (Âsef, 2003/1382:134).
29. Voir *Romuz-e Hamzeh* (1940/1359 l'Hégire:539)
30. Voir Mayer (1962:1)
31. Voir Zeller and Rohrer (1955:98-9).
32. Voir Mayer (1962:1)
33. Voir Kobylinski (2000:61).
34. Voir Mayer (1962:1).
35. Voir Zeller and Rohrer (1955:99).
36. Voir Mayer (1962:2) et Kobylinski (2000:62).
37. Lebedynsky (1992:71).
38. Idem.
39. Voir Kobylinski (2000:62).
40. Voir Mayer (1962:2) et Kobylinski (2000:62).
41. Mayer (1962:1).
42. Mayer (1962:2).
43. Idem.
44. Voir Lebedynsky (1992:71).
45. Voir Moshtagh Khorasani (2006:156-163).
46. Tahvildâr Esfahâni (1964:106).
47. Voir Floor (2003:223).
48. Idem.
49. Voir Petrasch, et al. (1991:182; 185-186).
50. Pour une discussion plus détaillée, voir Moshtagh Khorasani (2006:156-163).
51. Voir Allan and Gilmour (2000:387).
52. Pour cette proposition voir Kobylinski (2000:62).
53. Voir Nasrâbâdi Esfahâni (1941:9).
54. Semsâr (1997:257) présume incorrectement que la première fois que le nom du forgeron Assadollâh fut mentionné dans les manuscrits perses, ce fut dans le livre *Joqrâriyâ-ye Esfahân* (La géographie d'Ispahan) écrit en 1294 de l'Hégire (1877).
55. Tahvildâr Esfahâni (1964:107).
56. Voir Moshtagh Khorasani (2006:163-167).
57. Voir Mayer (1962:3).
58. Voir Mayer (1962:2).
59. Mir'i (1970:229).
60. Voir Kâzemini (1964:78-81).
61. Pour la signature de Kalbeali voir Moshtagh Khorasani (2006b:437, cat. 77; 438, cat. 78; 476, cat.108; 495, cat.124; 531, cat.153).
62. Voir Canaan (1938:92).
63. Voir Jacob (1985:160), Zeller and Rohrer (1955:1001) et Egerton (2001:53).
64. Voir Egerton (1896:53).
65. Canaan (1938:79).
66. Schuon, F – Gnosis, Divine Wisdom (trans. Palmer GEH); p. 113.
67. Pour une discussion plus approfondie, voir Singh et Moshtagh Khorasani (2011:150-153).

Références:

Références primaires

-Âsef, Mohammad Hâshem (Rostam al Hokamâ), *Rostam al-Tavârikh*: *Salâtin-e Selseleh-ye Safaviyeh, Afshâriyeh, Zandiyeh va Qâdjâriyeh* (Rostam al Tavârikh: les Sultans safavides, afshârides, zands et qâdjârs), annoté par Azizollâh Alizâdeh, Téhéran, Enteshârât-e Ferdos, 1382 (2003).

-Jowhari Nezâmi, Mohammad ibn Abi al-Barakât, *Javâhernâmeh-ye Nezâmi* (Livre des joyaux par Nezâmi), annoté par Iraj Afshâr, Téhéran, Mirâs-e Maktub, 1383 (2004).

-Khayyâm-e Neyshâburi, Omar ben Ebrâhim, *Nowruznâmeh* (Livre de Nowruz), annoté par Ali Hosuri. Téhéran, Cheshmeh, 1382 (2003).

-Mansur, Mohammad ben (1975). *Gowharnâmeh* (Livre de joyaux), annoté par Manoutchehr Sotoudeh, *Farhang-e Irân Zamin*, vol. 4, 2e édition, 1975.

-Marvi Vazir Marv, Mohammad Kâzem, *Âlam Ârâ-ye Nâderi*, annoté par Dr. Mohammad Amin Riyâhi, 3 vol., Téhéran, Enteshârât-e Elmi, 1995.

-Mirzâ Lotfallâh, *Ta'id Besârat* (L'aide à vue), manuscrit sur les sabres et le forgeage des sabres dans le British Library, 1706-1707:1118 ou 1108/1696-1697.

-Mobârak Shâh Fakhr-e Modabbar, Mohammad ben Mansur ben Said, *Âdâb al-Harb va al-Shojâ'a* (Les coutume de guerre et de bravoure), annoté par Ahmad Soheyli Khânsâri, Téhéran, Eqbâl, 1967.

-Nasrâbâdi Esfahâni, Mirzâ Mohammad Tâher, *Tazakoreh-ye Nasrâbâdi*, annoté par Vahid Dastgerdi, Téhéran, Châpkkhâneh-ye Armaqân, 1938.

-*Romuz-e Hamzeh* (Les secrets de Hamze), Téhéran, Sherkat-e Tab-e Ketâb, 1940/1359 de l'Hégire: 224.

-Tahvildâr Esfahâni, Hosseyn ben Mohammad Ebrâhim, *Joqrâfiyâ-ye Esfahân: Joqrâfiyâ-ye Tabi'i va Ensâni va Âmâr-e Asnâf-e Shahr* (La géographie d'Ispahan: la géographie naturelle et humaine et les statistiques sur les métiers dans la ville), annoté par Manuchehr Sotudeh, Téhéran, Châpkhâneh-ye Dâneshgâh-e Tehrân, 1342 (1964).

Références secondaires

-Allan, James and Brian Glimour, *Persian Steel: The Tanavoli Collection*, Oxford, Oxford University Press, 2000.

-Canan, T., *The Decipherment of Arabic Talismans*, Beirout, Berytus 4, 1938.

-Egerton, W.E., *Description of Indian and Oriental Armor: Illustrated handbook of Indian Arms*, W.H. Allen, London, 1896.

-Floor, Willem, *Traditional Crafts in Qâdjâr Iran (1800-1925)*, Costa Mesa, Mazda Publishers, 2003.

-Kâzemeyni, Kâzem, *Naghsh-e Pahlavâni Va Nehzat-e Ayyâri Dar Târikh-e Ejtemâi Va Hayât-e Siyâsi Mellat-e Irân* (Le rôle de la chevalerie antique et du Mouvement de Ayyâri dans l'histoire sociale et politique de la nation iranienne), Téhéran, Châpkhâneh-ye Bank Melli Irân, 1964.

-Kobylinski, Lech, "Persian and Indo-Persian Arms" in Antoni Romuald Chodynski (éd.), *Persian and Indo-Persian Arms and Armor of 16th–19th Century from Polish Collections*, Malbork: Muzeum Zamkowe w Malborku, pp. 57-74, 2000.

-Lebedynsky, Iarslav, *Les Armes Orientales*. La Tour du Pin: Editions du Portail, 1992.

-Mayer, L.A., *Islamic Armourers and Their Work*. *Prince of Wales Museum Bulletin* (Bombay) 6: 128, 20 pls, 1962.

-Miri, Hassan, *Âyneh-ye Pahlavân Namâ* (Le miroir des Pahlavân), Téhéran, Mihan, 1970.

-Modarresi, Yahyâ; Sâmei, Hossein; Safavi Mobarhan, Zahrâ, *Farhang-e Estelâhât-e Dowreh-ye Qâdjâr: Ghushun va Nazmiyeh* (Lexique des expressions de la période qâdjâre: armée et domaine militaire), Téhéran, Daftar-e Pajuhesh-hâye Farhangi, 1380 (1991).

Moshtagh Khorasani, Manouchehr, *Lexicon of Arms and Armor from Iran: A Study of Symbols and Terminology*, Tübingen, Legat Verlag, 2010.

-Moshtagh Khorasani, Manouchehr, *Arms and Armor from Iran: The Bronze Age to the End of Qâdjâr Period*, Tübingen, Legat Verlag, 2006.

-Petrasch, Ernst; Sänger, Reinhard; Zimmermann, Eva; Georg Majer, Hans, *Die Karlsruher Türkenbeute: die "Türkische Kammer" des Markgrafen Ludwig Wilhelm von Baden-Baden; die "Türkischen Curiositäten" der Markgrafen von Baden-Durlach*, München, Hirmer Verlag, 1991.

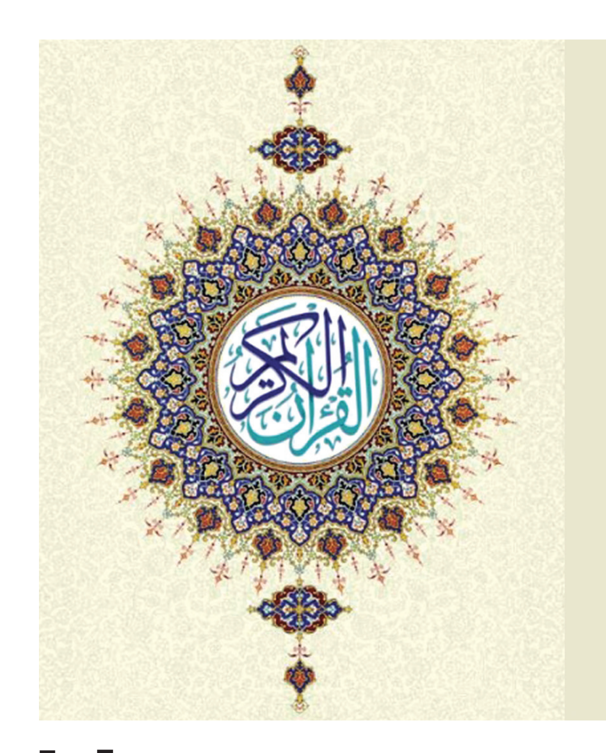
-Romanowsky, Dobencha, "Târikhcheh-ye Aslaheh-ye Sard dar Irân" (Historique des armes blanches en Iran), 2e partie, in: *Majjaleh-ye Barresi-hâye Târikhi* (Journal de recherches historiques), no. 6, 2e année, pp. 89-112, 1346 (1967b).

-Schuon, F., *Gnosis, Divine Wisdom* (trans. Palmer Geh).

-Semsâr, Mohammad Hasan, Assadollâh Esfahâni. *Dâeratolmaâref-e Bozorg-e Eslâmi* (La grande encyclopédie islamique), 8e vol., édité par Kâzem Moussavi Bojnourdi, Téhéran, Markaz-e Dâeratolmaâref-e Bozorg-e Eslâmi, pp. 257-260, 1997.

-Singh, Arun; Moshtagh Khorasani, Manouchehr, "An Analysis of Qur'anic Inscriptions on Safavid, Afsharid, Zand and Qâdjâr Period Iranian Arms and Armour", *Quaderni Asiatici* 96, no. 96, dec. 2011, pp. 129-162.

-Zeller, Rudolf; Rohrer, Ernst F., *Orientalische Sammlung Henri Moser-Charlottenfels: Beschreibender Katalog der Waffensammlung*. Bern, Kommissionsverlag von K.J. Wyß Erben AG, 1955.



L'art de l'enluminure et le Coran au travers l'histoire

Nassim Lotfnejâd
Monâ Abdi

L'enluminure est l'art de décorer et d'illustrer un manuscrit. La signification de l'enluminure n'est pas unique et connait certains changements et évolutions de sens selon les dictionnaires de chaque époque. Le mot persan et arabe désignant l'enluminure est *tazhib* qui vient du mot arabe *zahab* signifiant "or". *Tazhib* signifie donc littéralement "rendre doré".

Cet art était employé dans les textes de grands classiques littéraires ou dans les textes sacrés dont le Coran constitue l'exemple le plus éminent. S'il est pratiqué depuis de nombreux siècles, ce n'est qu'au XIXe siècle que le terme "enluminure " est utilisé pour désigner l'art de l'ornement et de la décoration avec des feuillets d'or. Cet art s'est développé durant les premiers temps de l'ère islamique, lorsque, accompagnant un désir de diffuser largement des exemplaires du Coran, les artistes et calligraphes se sont employés à décorer ses pages calligraphiées de miniatures ou d'ornements à la fois colorés et dorés. Aujourd'hui, l'enluminure est considérée comme un art iranien, étant donné que les artistes persans ont joué un rôle considérable dans le développement de cet art. Les périodes timouride (XIVe siècle) et safavide (XVIIe siècle) sont considérées comme les plus fastes concernant le développement du *tazhib*. La période safavide a été plus précisément considérée comme étant l'âge d'or de la culture et de l'art persans. Parallèlement au développement des styles calligraphiques, l'enluminure se répandit à Bagdad et dans les autres centres culturels de l'époque. Comme nous l'avons évoqué, cet art a le plus souvent été utilisé pour l'ornementation du Coran, particulièrement pour séparer les différents versets et chapitres. L'enluminure influencée par les arts byzantin et chinois s'est développée à Shirâz et à Ispahan. Elle a été peu à peu utilisée pour orner les œuvres à caractère profane comme les contes et les recueils de poèmes. On la voit aussi dans les poèmes de grands poètes comme Hâfez, Ferdowsi, Nezâmi et autres poètes iraniens.

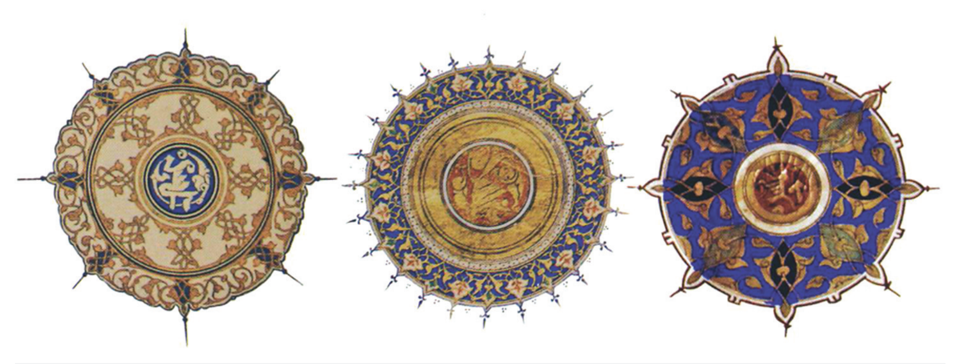
Les copies les plus anciennes du Coran ont le plus souvent été dispersées après avoir été vendues feuillet après feuillet aux amateurs de parchemins calligraphiés en style coufique. Il n'est ainsi pas facile de connaître avec certitude leur origine géographique. Certains de ces Corans constituent néanmoins des documents précieux pour l'histoire du livre orné en Perse. Parmi eux, nous pouvons évoquer cette copie sur papier

d'un Coran dont une partie se trouve à Istanbul, au musée des Arts turcs et islamiques. On en trouve aussi un feuillet à Londres dans la collection Khalili. Le colophon de cette copie enluminée indique qu'elle a été réalisée à Ispahan en 993, à l'époque des Abbassides et alors que le gouverneur d'Ispahan était l'émir Fakhr-o-Dowleh. Ce Coran possède la première signature avérée d'un "doreur" (*mozahheb*) ou enlumineur persan. Le nom du calligraphe et celui de l'enlumineur se trouvent à la fois dans les Corans réalisés dans le monde iranien, comme pour un Coran à Dublin copié par Mohammad ibn Ahmad al-Djabali et enluminé par Abd al-Rahmân ibn Mohammad al-Soufi. Parallèlement au règne du sultan Alp Arsalan, un autre Coran richement enluminé est celui de Osman Verraque qui est l'un des plus beaux témoignages de l'art de cette époque. Ce Coran est divisé en trente volumes, dont la plupart se trouvent à Mashhad. La forme la plus simple de décor enluminé est celle du frontispice rectangulaire qui porte un titre ou une invocation respectueuse sous une forme ornementale. Des rectangles enluminés indiquent le commencement des sourates coraniques ou des sections du Livre saint. Des filets rouges, bleus ou dorés sont également utilisés dans l'enluminure du Coran. La calligraphie et le décor se complètent dans les compositions en imitant les décors monumentaux. L'enlumineur reproduit parfois exactement les décors gravés dans le stuc, le bois ou la pierre des monuments de son temps.

Cet art a le plus souvent été utilisé pour l'ornementation du Coran, particulièrement pour séparer les différents versets et chapitres. L'enluminure influencée par les arts byzantin et chinois s'est développée à Shirâz et à Ispahan. Elle a été peu à peu utilisée pour orner les œuvres à caractère profane comme les contes et les recueils de poèmes.

Les couleurs de l'enluminure

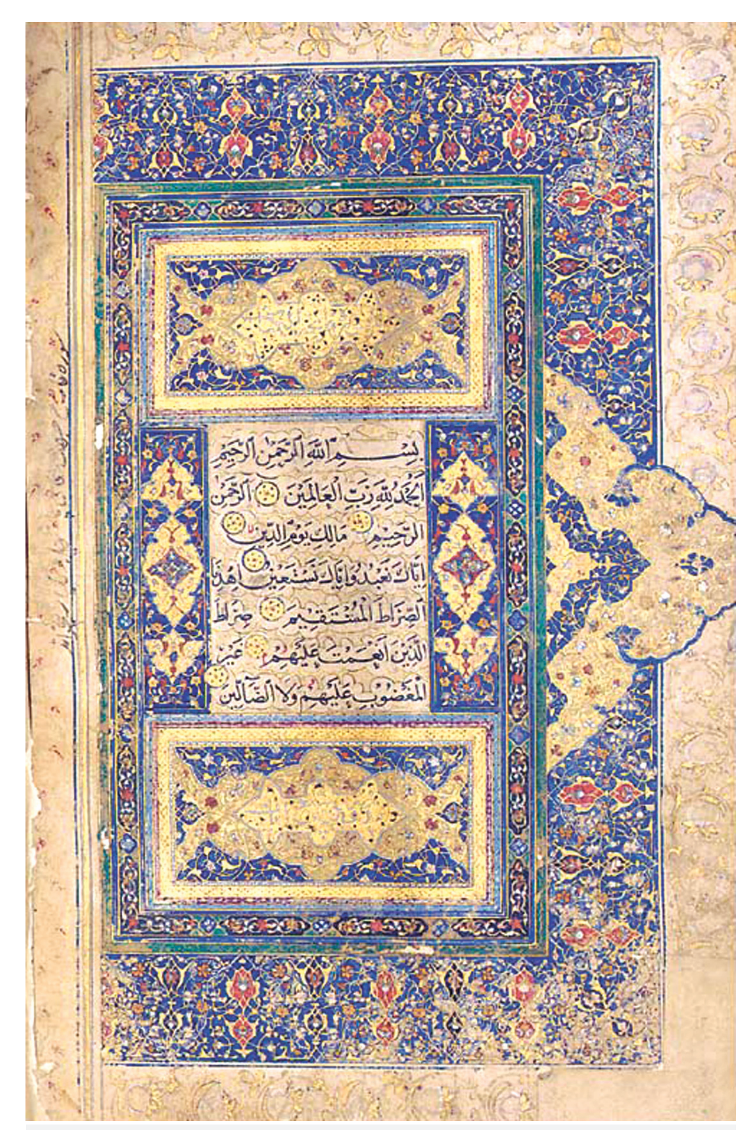
Les couleurs de l'enluminure sont obtenues à partir de produits végétaux, animaux et minéraux. Dans la composition d'un livre et de l'enluminure de chacune de ses pages, rien n'est laissé au hasard et tout doit contribuer à son esthétique finale. Par conséquent, l'emploi des couleurs y est très important et permet également de distinguer les écoles les unes des autres. Aujourd'hui, des couleurs



▲ *Quelques exemples de l'indicateur ashr, placé à la fin de chaque dizaine de versets coraniques*

artificielles sont également employées. Néanmoins, autrefois, on utilisait des couleurs naturelles comme le noir de vigne, le charbon de bois et le noir issu de noyaux pour la couleur noire; la céruse, le blanc de coquille d'œuf, la craie ou la pastel pour le blanc; le vert d'iris, le vert de cuivre et la malachite pour le vert; le carmin, le minium, et la garance pour le rouge; et enfin le safran ou le piment pour le jaune.

L'enluminure est bien différente des autres arts comme la peinture et la calligraphie en ce que dans ces arts, il est possible d'utiliser n'importe quelle couleur, alors que dans l'enluminure, leur harmonie est une condition centrale. En général, deux couleurs, l'or et le bleu, sont utilisées lors de la première étape. En orient, l'or est le symbole de la lumière, du savoir et de la spiritualité. La couleur or est la plus utilisée dans l'enluminure, notamment pour écrire le nom de Dieu et les noms saints. L'or représente la lumière solaire en tant que symbole de la Lumière manifestée, signe de l'éveil et de la perfection absolue. Dans l'alchimie, le plomb est transmuté en or, ce qui symbolise la transformation divine de l'homme par la connaissance de Dieu. On peut dire que l'or est le centre de la chaleur, de l'amour, du don; le foyer de la lumière et de la connaissance. D'autre par, le bleu est le symbole du ciel et de Dieu. Ces deux couleurs l'une à côté de l'autre symbolisent une grâce divine qui a le désir de se manifester et ont donc une valeur ésotérique; autre caractéristique qui fait de l'enluminure un art digne d'orner le Coran.



▲ *Manuscrit du Coran, époque timouride, XVe siècle*

L'histoire de l'enluminure

Les Seldjoukides

Il est difficilement possible de dater l'origine et la source d'apparition précise de l'enluminure. Néanmoins, il semble que cet art soit apparu durant l'époque des Sassanides, et on peut en retrouver des traces dans l'architecture et les poteries de l'époque. Avec l'avènement de l'islam puis sous les Seldjoukides, l'enluminure connaît un renouveau et un enrichissement en étant utilisée pour orner le Coran mais aussi les récipients, les armes et les monuments de l'architecture seldjoukide. Grâce à l'islam, de nombreux

La couleur or est la plus utilisée dans l'enluminure, notamment pour écrire le nom de Dieu et les noms saints. L'or représente la lumière solaire en tant que symbole de la Lumière manifestée, signe de l'éveil et de la perfection absolue. Dans l'alchimie, le plomb est transmuté en or, ce qui symbolise la transformation divine de l'homme par la connaissance de Dieu.



▲ *Manuscrit du Coran de l'école seldjoukide, XIIe-XIIIe siècles, Musée du Saint mausolée de Ma'soumeh, Qom, Iran*

centres d'enseignement de cet art sont mis en place. Malgré l'opposition de certains théologiens, orner le texte sacré devient très vite une pratique courante.

Les Timourides

L'ère des Timourides constitue l'apogée de cet art. Au début des VIIe et VIIIe siècles, Tabriz, ville située au nord-ouest de l'Iran, est le foyer principal de l'épanouissement de cet art qui atteint son niveau de perfection au sein de l'école du même nom. On voit alors des dessins de forme octogonale, des étoiles à douze branches (séparées ou enchevêtrées), des petites fleurs enchevêtrées, ainsi qu'une palette de couleurs principalement composée d'or, de bleu, de rouge, de vert et d'orange. Auparavant, les formes étaient plus simples et géométriques, mais à partir de cette époque, elles deviennent de plus en plus composées comme les *shâkh-o barg* (branche et feuille) que l'on voit déjà sur l'architecture des mosquées seldjoukides d'Ispahan, de Qazvin et d'Ardestân. Le style timouride se complexifie encore davantage. La culture et l'art du livre persan et timouride a exercé une influence jusqu'au sein de l'Empire ottoman, se renforçant pendant le règne des Safavides. Les sultans ottomans, et surtout Beyazit II, possédaient de très riches bibliothèques contenant de précieux manuscrits persans. Des Iraniens y étaient souvent employés; ainsi, à titre d'exemple, le relieur Ghiyâs al-Din Esfahâni, disciple des maîtres timourides et turkmènes, travaillait dans la bibliothèque de Mehmet II.

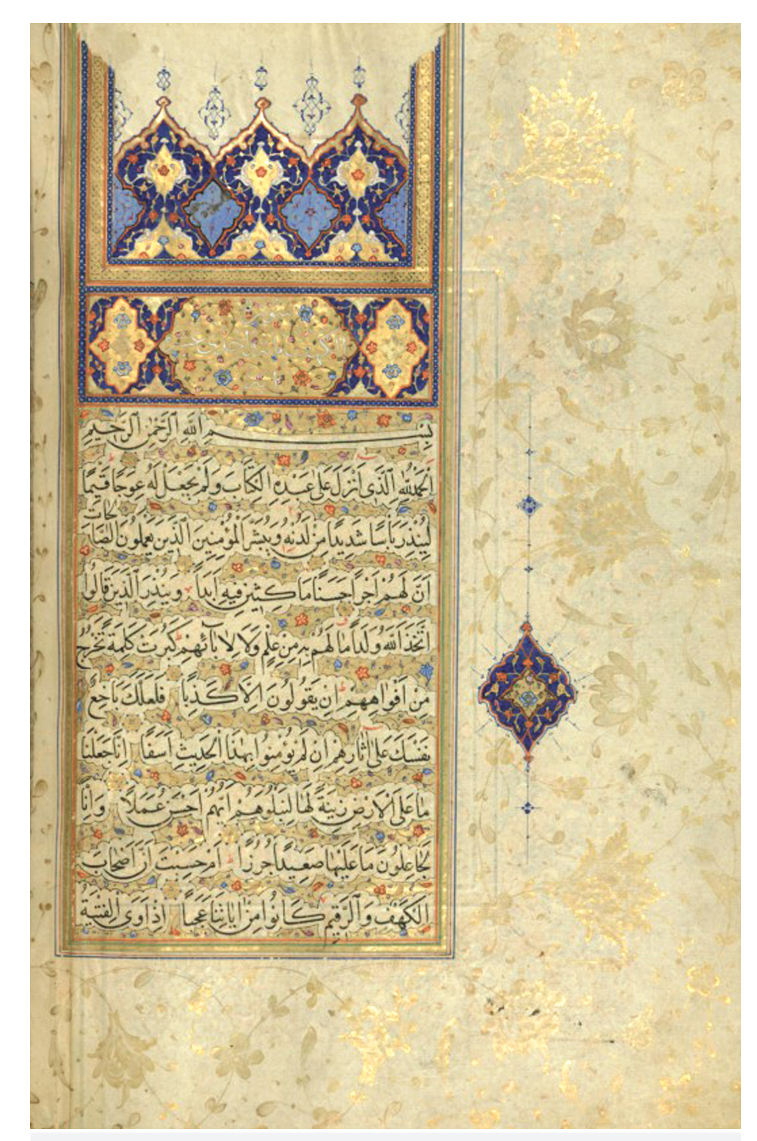
Dès 1474 (IXe siècle de l'Hégire), l'ornement par de l'or liquide des reliures estampillées à Istanbul fut introduit de la Perse par des personnes comme Na'im al-Din, calligraphe de Shirâz qui copia le roman *Mehr va Moshtari* pour la

bibliothèque de Beyazit II.

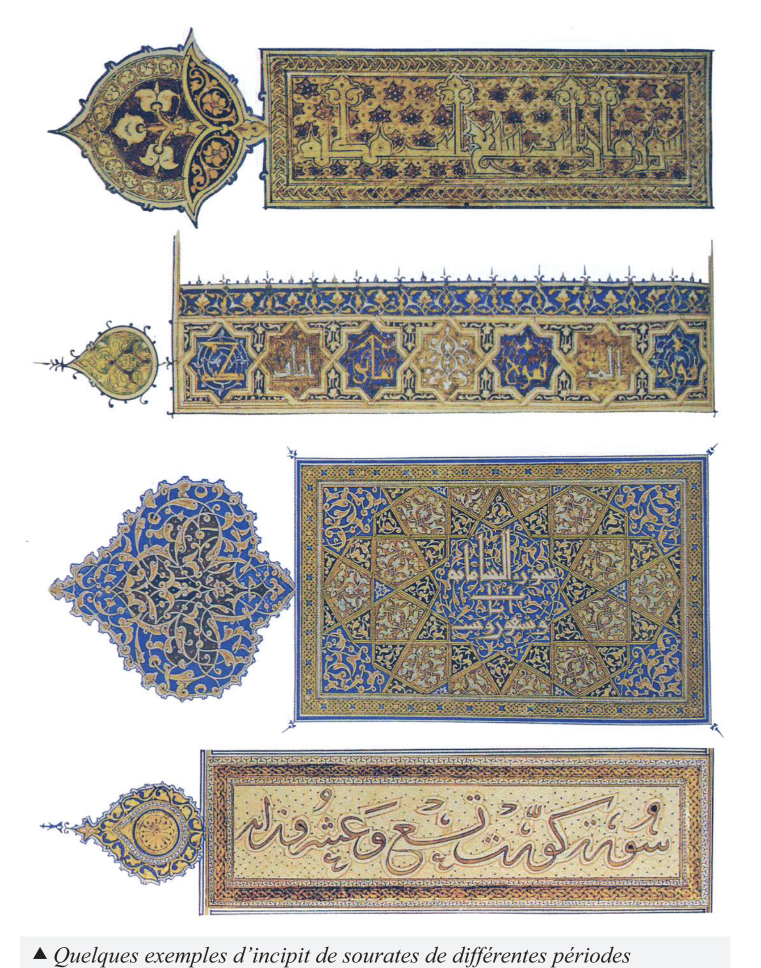
Mais la disparition des Timourides avec l'arrivée au pouvoir des Safavides chiites duodécimains entraîna la fuite de nombreux Persans sunnites ou liés aux anciennes dynasties vers l'empire ottoman. La bataille de Tchaldoran à l'issue de laquelle Selim Ie réussit à prendre Tabriz fut également la cause du départ de plusieurs artistes iraniens vers Istanbul, enrichissant la bibliothèque royale ottomane avec leurs manuscrits et leur art précieux.

Les Safavides à l'époque contemporaine

Sous le règne des Safavides, la peinture, la miniature, l'enluminure et la calligraphie furent mises au service de l'ornement des livres, dont plusieurs se trouvent dans les musées du monde entier. A titre d'exemple, le *Khamseh* de Nezâmi réalisé entre 1539 et 1543 pour le Safavide Shâh Tahmasb est conservé à la British Library. A la fin du IXe siècle de l'Hégire et à la suite de la prise de Herat par le roi Esmâ'il Safavide, les artistes de l'école de Herat tels que Behzâd furent emmenés à Tabriz où l'on pratiquait avant tout l'enluminure pour orner le Coran. Quelques autres artistes ayant immigré à Boukhara continuèrent par la suite à utiliser le style timouride de Behzâd. Mais à l'école de Tabriz, c'est sur la base de commandes royales que les enlumineurs créaient leurs œuvres. Par ailleurs, un nouveau matériau arrivé de l'Inde par l'intermédiaire de Mir Mohammad Tâher à l'époque de Shâh Tahmâsb, commence à se répandre: le papier marbré, dont le nom persan vient de *abr* qui signifie "nuage". Cette nouvelle technique utilisée en Inde et en Perse gagne rapidement l'Empire ottoman et puis l'Europe. Elle consiste à employer des papiers plus pâles pour la calligraphie, et plus colorés pour les marges enluminées. A la suite de plusieurs guerres ottomanes contre l'Iran d'alors en vue de prendre la capitale (Tabriz), Shâh Abbâs décide de transférer sa capitale à Ispahan, lieu de naissance de l'école d'enluminure du même nom. A l'inverse du style excessif de Tabriz avec ses couleurs vives, le style safavide pratiqué à Ispahan est plus plat et lisse. La séparation des clairs-obscurs dans les figures constitue sa



▲ *Page d'incipit décorée, manuscrit Walters, introduisant la sourate Al-Kahf, XVIIe siècle*



▲ *Quelques exemples d'incipit de sourates de différentes périodes*

caractéristique principale, la distinguant des autres écoles.

> A l'inverse du style excessif de Tabriz avec ses couleurs vives, le style safavide pratiqué à Ispahan est plus plat et lisse. La séparation des clairs-obscurs dans les figures constitue sa caractéristique principale, la distinguant des autres écoles.

Plus tard, l'enluminure qâdjâre introduit peu de nouveautés et continue à utiliser les règles précédentes. Malgré cela, le nombre des enlumineurs augmente, et certaines innovations peuvent être remarquées, comme une prédominance plus forte de l'or vis-à-vis des autres couleurs dans l'enluminure des pages du Coran.

A l'époque contemporaine, l'enluminure n'a pas connu de transformations notables. Selon un maître contemporain de cet art, Saïd Zand Abâdi, il existe actuellement deux sortes d'enluminures: la première est fidèle à la tradition, mais les motifs, éléments et dessins (oiseaux, fleurs, plantes) ainsi que les couleurs utilisées dans son travail sont peu variées ; la seconde est quant à elle animée par un nouveau regard. Selon lui, il faut probablement rechercher la cause d'une certaine négligence de cet art dans les prix élevés et les difficultés à se procurer les matériaux nécessaires. Quoi qu'il en soit, il ne reste actuellement que peu d'enlumineurs professionnels et créatifs.

Les caractéristiques de l'école des Safavides

Cette école se caractérise par l'emploi de couleurs pâles et plates. Réalisée sur des papiers marbrés, on en trouve des exemples au début de calligraphies et de manuscrits, et en général dans un nombre limité de pages au début et à la fin des ouvrages. A cette époque, on pratique l'enluminure des titres des sourates du Coran avec de l'or ou du *sefidâb*, de couleur banche. Les marges de ces Corans sont ornées par des motifs appelés *gol o botteh* (fleurs et buissons stylisés).

L'azur est la couleur la plus employée soit dans le texte ou en tant que fond. Les motifs sont en général colorés d'or, de vert, de bleu, de vermillon ou de blanc. Vers la fin de l'époque safavide, l'art de l'ornement du livre, et plus particulièrement l'enluminure, tend à se

banaliser et à stagner. Car la peinture européenne et les styles européens en général commencent à influencer la miniature iranienne et les arts qui lui sont liés.

La relation entre l'enluminure et la reliure

La reliure est l'art de relier un livre, qui comprend également sa couverture. Les couvertures des livres sont ornées de décors variés; on y voit parfois un médaillon central circulaire et une bordure estampée. Le médaillon central est tantôt en amande ou en étoile, et tantôt l'ensemble de la couverture est orné d'un décor géométrique. Le but de ces ornements rejoint ceux de l'enluminure. A la Bibliothèque Nationale de France, la plus ancienne reliure persane est celle d'un Coran. Elle a l'avantage d'avoir conservé ses deux plats estampés d'un double encadrement et d'un motif circulaire central. Sa couverture est également richement ornée. Le copiste Osman Mohammad a achevé à Bost (Afghanistan) en 1112 la copie de ce Coran. Les marges comportent de nombreux décors enluminés à motifs géométriques ou à dessins floraux stylisés et sont entièrement couvertes d'un décor enluminé. L'enluminure d'un autre Coran datant de l'époque seldjoukide contient, dans un rectangle et sur fond de volutes végétales, trois cercles dont le champ est alternativement vert et rouge. A l'intérieur, l'inscription *Lillah*"(pour Dieu) est répétée. A droite du rectangle figure un médaillon orné d'arabesques. Dans les marges figurent, en plusieurs endroits, des rosettes noires ou rouges à bordure dorée qui, selon la coutume, séparent les différents groupes des versets.

Enfin, il faut noter que du fait de sa symétrie incomparable, cet art convient plus particulièrement à l'ornementation du Coran. En outre, cet art ne représente pas de figures humaines ni de détails banals de la vie quotidienne. L'enluminure est finalement un art étroitement associé au Coran depuis le début de son existence. ■

> Selon Saïd Zand Abâdi, il faut probablement rechercher la cause d'une certaine négligence de cet art dans les prix élevés et les difficultés à se procurer les matériaux nécessaires. Quoi qu'il en soit, il ne reste actuellement que peu d'enlumineurs professionnels et créatifs.



▲ *Ce Coran de 604 pages, calligraphié en 114 semaines par Alirezâ Behdâni, a été enluminé avec 228 grammes d'or pur*

Recherches sur les miniatures persanes

Habibollâh Aghâmohammadi,
miniaturiste



▲ *Photos: miniatures de Habibollâh Aghâmohammadi*

Le sujet de notre recherche ne porte pas sur l'esthétique de l'art iranien qui exigerait une étude beaucoup plus longue. Ce qui nous intéresse ici est la relation étroite entre la dimension esthétique et l'utilisation d'un certain type de couleurs dans la miniature persane.

L'origine naturelle de ses couleurs ainsi que leur étonnante stabilité dans le temps permettent d'expliquer l'importance de la miniature persane malgré une histoire parfois tourmentée. On peut se demander si l'apogée de l'art de la miniature, représentée par des artistes comme Alirezâ Abbâsi, Behzâd (portraitiste de Shirâz), Rezâ Zamân et d'autres, a existé uniquement grâce à une performance technique, un savoir faire unique, ou bien à travers une expression artistique particulière. A l'heure actuelle, la miniature iranienne s'illustre à travers des artistes comme Maîtres Farshchiân ou Amdjadi qui certes, réalisent de superbes œuvres, mais une différence demeure par rapport aux miniatures de l'époque safavide et qâdjâre. Cette différence réside dans les harmonies de couleurs, plus subtiles dans l'art traditionnel et qui ont traversé les siècles sans altérations. Cette solidité des peintures anciennes est due au fait que les pigments et les liants utilisés sont d'origine naturelle, à base de minéraux de plantes et d'insectes, comme la cochenille par exemple. De même, le support utilisé est fait de papier mâché ou de toile (*marghash*, *zarafshân*). Tout cela est un don précieux de la nature. Néanmoins, à notre époque où les progrès techniques ont favorisé l'utilisation d'ingrédients prêts à l'emploi, l'homme, en s'éloignant de la nature, a oublié en même temps ces savoir-faire ancestraux. Face à une telle situation, le milieu naturel iranien continue d'offrir aux artistes de merveilleux pigments et c'est ce précieux cadeau qui a contribué, depuis l'époque safavide jusqu'à nos jours, au prestige de la miniature persane. D'ailleurs, les œuvres réalisées à l'âge d'or de l'art iranien ornent encore de nombreux musées comme le Louvre ou le British Museum.

Ce que j'essaie de résumer ici est le fruit de neuf années de recherches théoriques et pratiques sur la miniature. Mes sources les plus importantes sont les manuscrits anciens, notamment l'ouvrage du Maître Nadjib Mâyel Heravi intitulé *L'Enluminure à l'époque de la Civilisation Musulmane*. Cependant, la plupart de mes recherches font référence à des manuscrits plus anciens. Ce qui est certain c'est que la majorité des textes anciens ne font référence que très succinctement à la façon d'utiliser les pigments naturels puisque dans l'esprit des Anciens, ces détails techniques devaient couler de source et se

transmettaient donc naturellement de génération en génération pour préserver leur savoir-faire. Ils ne pouvaient imaginer qu'un jour les artistes préfèreraient utiliser des peintures toute faites comme la gouache ou l'aquarelle plutôt que de passer des heures à broyer des couleurs dans un mortier en pierre. Il est aussi possible qu'ils aient eu le désir de garder pour eux le secret de leurs recettes, résultats d'expériences laborieuses.

L'huile d'arc est un bon exemple de ces secrets de fabrication. Les anciens utilisaient pour vernir leurs arcs un mélange d'huile de lin et de «sandaraque». Dans certains manuscrits anciens, on peut lire que l'huile d'arc est composée d'huile de lin et de sève de genévrier. C'est l'une des substances les plus nobles utilisées dans l'art de la miniature, mais on a depuis longtemps oublié la manière de la fabriquer car elle est à présent remplacée par des vernis synthétiques. D'ailleurs, à l'époque de son utilisation, elle n'était pas fabriquée par les artistes mais par des artisans spécialisés qui la vendaient prête à l'emploi aux artistes. Ceux-ci l'ont employée pour vernir les miniatures à cause de sa grande souplesse, de sa transparence et de sa capacité à préserver les couleurs dans le temps tout en les protégeant de l'humidité.

Il existe plusieurs modes de cuisson et de dosage de l'huile de lin par rapport à la sandaraque De nombreux essais infructueux ont été faits pour obtenir de nouveau ce vernis, mais les indications contradictoires des recettes sur la cuisson de l'huile ont entraîné des accidents (explosions ou brûlures). Néanmoins, ma passion et mon intérêt pour ce qui est inaccessible m'ont poussé à commencer des recherches personnelles sur la préparation et la cuisson de cette huile dans le but de retrouver ce qui a fait en partie le prestige de cet art noble d'Iran. J'ai découvert que la première erreur de ceux qui ont essayé de fabriquer de nouveau ce vernis était d'avoir utilisé de l'huile de lin de mauvaise qualité. Je me suis donc procuré des graines de lin de premier choix que j'ai fait transformer en huile de lin par un artisan d'une grande expérience dont l'atelier se trouve dans le vieux bazar de Tabriz. Enfin, en ajoutant de la sandaraque naturelle (à noter qu'on peut en trouver de la synthétique bon marché très facilement, mais qu'elle ne convient pas à la fabrication d'huile d'arc), j'ai donc pu

> La majorité des textes anciens ne font référence que très succinctement à la façon d'utiliser les pigments naturels puisque dans l'esprit des Anciens, ces détails techniques devaient couler de source et se transmettaient donc naturellement de génération en génération pour préserver leur savoir-faire.







commencer mes expériences. Je n'ai pas réussi immédiatement, il m'est arrivé de me brûler, mais je ne me suis pas découragé. En plein air dans mon jardin, protégé par des gants anti-chaleur utilisés par les ouvriers des fonderies, j'ai commencé à cuire cette huile et après de nombreux essais infructueux, je suis parvenu à retrouver la marche à suivre correcte pour fabriquer cette huile si précieuse oubliée depuis tant d'années.

Toutes mes miniatures sont vernies avec de l'huile d'arc. Le Musée de Mashhad m'a récemment fait savoir qu'il serait intéressé pour l'utiliser dans la restauration des miniatures anciennes. Je lui ai donc fourni une petite quantité à des fins d'analyse. La conclusion de son étude a confirmé sa pureté, sa résistance à la lumière et sa solidité dans le temps. Elle a également confirmé que cette huile était en tout point identique à celle fabriquée il y a cent ans. On m'a donc commandé par courrier l'achat de 20 kg d'huile pure.



Je voudrais préciser encore plusieurs choses. On peut en théorie extraire des pigments de tout ce qui, dans la nature, est coloré, que ce soit plantes, insectes ou minéraux, mais pour la réalisation concrète, j'ai dû entreprendre de laborieuses recherches pendant des années. Je dois reconnaitre que la nature fertile et intacte de mon pays m'a beaucoup aidé pour arriver à mes fins. En effet, ce n'est pas auprès des grands Maîtres iraniens que j'aurais pu trouver de l'aide car eux-mêmes n'utilisent plus de pigments d'origine naturelle, ni de papier fait-main, ce qui d'ailleurs laisse à penser qu'on ne connait pas la durée de vie de leurs oeuvres.

La raison pour laquelle j'ai choisi la France pour présenter le fruit de mes recherches est liée au fait qu'elle possède elle-même un patrimoine artistique très important. En 2006, elle fut le premier pays à accueillir mes peintures à travers une exposition à l'Atrium de Chaville dans la banlieue parisienne. Cette exposition reste un très bon souvenir pour moi. Puis en 2010, j'ai participé à une exposition au Grand Palais à Paris, ce qui m'a permis, grâce à ma précieuse guide, Annaé Annenkoff, de rencontrer le directeur de l'Institut de Restauration à qui j'ai pu montrer mes miniatures. Tout en m'encourageant à continuer à utiliser les pigments d'origine naturelle, elle m'a conseillé d'apprendre à fabriquer moi-même mon papier. D'après elle, peindre sur un papier qui n'est pas fait-main serait comme de construire un bâtiment sans fondation. Si bien que depuis deux ans, sous la direction du





Maître Atfy, maître et responsable de la fabrication du papier fait-main au musée de Mashhad, je fabrique moi-même le papier sur lequel je peins les miniatures. L'art de la fabrication du papier a d'ailleurs toujours fasciné les artistes.

Ma conclusion est que, d'une part, toute couleur dont un peintre a besoin se trouve dans la nature et peut être utilisée comme je l'ai démontré précédemment. D'autre part, à travers les discussions que j'ai pu avoir et les avis que j'ai pu recueillir auprès des Maîtres de la restauration et les historiens d'art spécialistes de la miniature persane, il ressort que l'utilisation de produits de synthèse, surtout en ce qui concerne les vernis, dans la restauration des miniatures anciennes, peut avoir des effets destructeurs sur les œuvres, des effets que l'on n'a pas mesurés. Il est donc recommandé d'utiliser les mêmes ingrédients naturels que ceux utilisés à l'origine car non seulement ils ne présentent aucun danger mais en plus se révèlent intéressants si l'on veut assurer leur préservation.

Je remercie mes amis et les maîtres qui m'ont aidé dans cette voie: Michel Bataille (maître peintre), les professeurs Francis Richard et Sigrid Mirabaud (responsable du laboratoire du Département des restaurateurs de l'Institut National du Patrimoine), Annaé Annenkoff (diplômée de l'Institut national du Patrimoine). ■

L'utilisation de produits de synthèse, surtout en ce qui concerne les vernis, dans la restauration des miniatures anciennes, peut avoir des effets destructeurs sur les œuvres, des effets que l'on n'a pas mesurés. Il est donc recommandé d'utiliser les mêmes ingrédients naturels que ceux utilisés à l'origine car non seulement ils ne présentent aucun danger mais en plus se révèlent intéressants si l'on veut assurer leur préservation.



Le Louvre-Lens

Jean-Pierre Brigaudiot

▲ *La galerie du temps*

Un musée de taille pour une toute petite ville

Lens est une ville d'environ trente cinq mille habitants, du nord de la France, non loin de Lille; son passé et son histoire sont avant tout ceux de l'extraction du charbon, arraché au sous-sol par les *damnés de la terre*, les mineurs, appelés également *les gueules noires.* Il reste des traces de ce passé minier, des puits de mine, des terrils: montagnes de résidus de charbon, des alignements de petites bâtisses de brique sombre: les cités ouvrières, construction d'un temps où capitalisme rimait avec paternalisme, sans doute ni pire ni meilleur que l'hyper capitalisme d'aujourd'hui. L'extraction du charbon a pris fin avec les années soixante et après l'abandon des sites industriels, terrible épreuve pour les mineurs et les activités secondaires liées à cette industrie du charbon. La reconversion des activités économiques et industrielles a eu le temps de se faire, tant bien que mal: le chômage reste extrêmement important.

Curieuse idée que d'ériger un si grand musée ici, à priori trop grand pour cette petite ville que bien des Français ne savent point situer et dont la notoriété tient essentiellement à son club de foot; mais ce musée, dépendance du Louvre, doit se comprendre bien autrement que comme un de ces musées des beaux-arts des chefs-lieux de province, musées ô combien immobiles et poussiéreux avant les années quatre-vingt, avant que le musée ne se transforme et n'inscrive ses activités dans l'industrie culturelle et n'accueille des foules infinies avides de culture et de passé mythifié. En d'autres occasions, j'ai écrit dans cette revue quelques lignes sur le musée Guggenheim de Bilbao, puis sur le Centre Pompidou-Metz, l'un et l'autre, et comme ce Louvre-Lens, dépendants de manières différentes d'un musée originel,

respectivement le Guggenheim de New York, le Centre Pompidou de Paris. Il y a également et à venir bientôt, le Louvre Abu Dhabi, un projet d'une toute autre dimension que celle des musées cités ci-dessus.

Une architecture contemporaine discrète et le dédoublement du réel

Le Louvre-Lens a été inauguré il y a quelques mois et s'il accueille le public, ses alentours, l'espace paysagé sur lequel il est érigé reste encore en friches: la terre est à nu, mêlée au charbon omniprésent. Le végétal quant à lui, se développera et croitra plus tard. Dès lors le site aura une autre allure car un vrai travail d'architecte paysagiste contemporain semble avoir été effectué; pas étonnant puisque les architectes sont japonais: Kazuyo Sejima et Ryue Nishizawa (agence SANAA) et l'on sait à quel point l'architecture traditionnelle japonaise mêle avec un grand savoir-faire le bâti et la nature. Ce musée occupe le territoire d'une ancienne mine, vingt hectares à l'orée du centre-ville. Les bâtiments s'étendent sur 18 000 m², de plain-pied, d'un seul niveau ou presque puisque le sous-sol n'est pas vraiment perceptible pour le visiteur. Ce musée est fait de métal, de verre et de béton; et avec cette surface, ce n'est pas un petit musée, même si le Louvre dont il est dépendant est lui, réellement immense. Le Louvre-Lens se résume à cinq bâtiments: deux longs bâtiments parallélépipédiques aux murs revêtus d'aluminium, à l'intérieur comme à l'extérieur, l'un de ces bâtiments est consacré aux expositions temporaires, l'autre à la collection mise en scène chronologiquement et appelé *La galerie du temps*. Un vaste espace d'accueil dont le verre assure transparence et reflets comporte la médiathèque, la librairie, un salon et des restaurants. Cet espace fait immanquablement écho à la pyramide du Louvre de Paris. Une salle dite *Le pavillon de verre* accueille également les expositions temporaires et thématiques. Le béton est au sol. Ainsi, dans cette architecture orthogonale, ce qui est vertical, c'est-à-dire le verre et l'aluminium dépoli, jouent à la fois de la transparence et de reflets incertains. Que



▲ *Paysage local*



▲ *Vue de l'extérieur des bâtiments*



▲ *De verre et de métal...*

ce soit à l'extérieur des bâtiments ou à l'intérieur, l'aluminium dépoli n'est ressenti ni comme opaque ni comme réfléchissant, en effet il ne reflète pas vraiment son environnement comme ce serait le cas s'il était poli (et ce serait un miroir). A l'extérieur, l'aluminium renvoie l'image brouillée du terrain paysagé, à l'intérieur, dans la galerie du temps, il renvoie l'image fantomatique des œuvres et celle lentement mobile des visiteurs. Les parois métalliques, outre ce reflet brouillé qu'elles renvoient, ne ferment pas l'espace comme le font les parois des murs opaques, au contraire, elles génèrent une impression de continuité et d'au-delà, ainsi la dimension des salles est ressentie comme démultipliée. Cette capacité de dédoublement du contenu, œuvres ou visiteurs, se retrouve d'une autre façon dans les bâtiments de verre où la transparence à laquelle s'adjoignent de multiples reflets brouille l'image du réel. A l'intérieur, les murs d'aluminium de *La galerie du temps* n'accueillent aucune œuvre: elles sont installées au centre de ce vaste espace, sur socles ou accrochées aux parois provisoires dressées pour les accueillir. Comme il se fait maintenant, les salles de verre s'ouvrent sur l'espace paysagé en cours de réalisation, ou plus loin, sur le paysage du Pas de Calais: maisons de brique soigneusement alignées, végétation perdue dans la grisaille et terrils au loin: montagnes artificielles témoins du long travail de la mine. Hormis ces caractéristiques, le Louvre-Lens, particulièrement sobre par rapport, par exemple à la *folie architecturale* qu'est Pompidou-Metz, reste un peu passe-partout, comme sont les aéroports ou les nouvelles gares. Mais ce parti pris de sobriété et de discrétion de l'architecture permet assurément une bonne perception des œuvres.

Un escalier et un ascenseur permettent de découvrir qu'il y a un sous-sol dont une salle est la mise en scène d'une partie des réserves du musée. Cet espace est appelé *Les coulisses du musée.* On a déjà vu cela au musée du Quai Branly à Paris où la rampe d'accès à l'espace principal d'exposition longe des réserves curieusement mises en cages. Ici le propos un peu facile se veut pédagogique: montrer l'envers du décor des expositions:

▲ *Vue de l'extérieur des bâtiments*



▲ *Le sous-sol et les réserves*

la longue attente des œuvres, leur entretien, restauration, mise sous cadres. Mais on ne visite pas les réserves, le public est tenu à distance par une cloison de verre. Cet espace comporte un certain nombre d'écrans et de projections dont le rôle est explicatif, à la fois quant à ce qu'est ce musée et quant à ce que sont les œuvres.

Enfin une salle appelée *La scène* est dédiée aux conférences, débats et spectacles.

Un vrai parti pris scénographique, mais...

Lors de ma visite, la salle des expositions temporaires étant fermée en l'attente d'une exposition à venir, je n'ai donc pu apprécier la mise en scène des œuvres et les choix muséographiques que dans *La Galerie du Temps* et dans *Le Pavillon de verre*. Je pense que la scénographie de *La Galerie du temps* relève d'un choix pédagogique objectivé: cette immense galerie se traverse en sa longueur en louvoyant de droite à gauche. La traversée de la salle tout en longueur est freinée par les travées perpendiculaires à cette longueur où les œuvres sont présentées, sur socles ou accrochées à

A l'extérieur, l'aluminium renvoie l'image brouillée du terrain paysagé, à l'intérieur, dans la galerie du temps, il renvoie l'image fantomatique des œuvres et celle lentement mobile des visiteurs. Les parois métalliques, outre ce reflet brouillé qu'elles renvoient, ne ferment pas l'espace comme le font les parois des murs opaques, au contraire, elles génèrent une impression de continuité et d'au-delà, ainsi la dimension des salles est ressentie comme démultipliée.

des panneaux blancs. Et puisqu'il s'agit ici du Louvre, ce sont les meilleures d'entre elles. Le parti pris chronologique est certes très ordinaire bien que fonctionnel et pédagogique, le parti pris de transversalité est quant à lui bien plus intéressant, même si... Car cette transversalité, cette mise sur une même travée d'œuvres de civilisations différentes d'une même époque se heurte au fait que chaque époque ne peut être représentée que par quelques échantillons, qui, bien que remarquables laissent une impression d'insuffisance quantitative: le visiteur est sans doute habitué à des expositions plus fournies. Fort heureusement, de ces choix de mise en scène, il ne ressort pas le sentiment d'un désir comparatiste. Cependant reste cette question, cette gêne due à l'impression de visiter un musée de l'échantillon. Le Louvre-Lens aurait au total cinq à six cents œuvres avec une capacité d'exposition évidemment moindre. Ce sentiment d'une culture artistique par l'échantillon persiste dans le cadre de l'exposition *Le temps à l'œuvre* présentée dans *Le pavillon de verre.* Le parti-pris est le même que dans *La galerie du temps*, sauf qu'il est ici question du temps comme thème dans un certain nombre d'œuvres provenant de différentes époques et de différentes civilisations. Ici la présentation des œuvres est faite dans des salles cylindriques aux parois blanches: il faut bien trouver une solution de mise en scène à l'abri de la transparence du Pavillon de verre et on retrouve donc un mode classique d'exposition. Quant à l'exposition elle-même, bien que sa conception soit judicieuse et se fonde sur des objets témoignant des différentes divisions du temps propres à l'humanité, à Thèbes, à Rome, en Egypte, par exemple: divisions que sont le jour, la nuit, le mois, l'année. J'ai regretté que cette exposition n'ait pas davantage d'ampleur, car le thème du temps à travers les œuvres d'art mérite sans doute d'être plus approfondi. Ici aussi ressort une certaine frustration et l'impression d'avoir seulement une exposition d'échantillons avec finalement un accès à l'art par bribes et prélèvements inscrits dans la continuité du temps et dans quelques cultures et civilisations choisies. Car, comme pour *La galerie du temps,* ici les commissaires doivent faire des choix et montrer des œuvres de certaines civilisations plutôt que celles d'autres. Le Louvre-Lens, pour le moment, tient à l'écart et par exemple, l'Asie, l'Afrique et les Amériques.



▲ *Quelques oeuvres dans la galerie du temps*

Enfin La galerie de Verre accueille quelques figures de *Géants de Douai*, ce sont des personnages liés aux légendes locales et qui participaient aux processions, un peu comme les figures des carnavals. Clin d'œil et ouverture bien timides du Louvre-Lens au pays où il s'est implanté, juste pour dire que ce musée n'est pas totalement et exclusivement un petit Louvre parachuté de Paris.

Impact du Louvre-Lens sur la ville

Evidemment ce nouveau musée porteur d'un nom prestigieux va drainer une importante quantité de visiteurs, plusieurs centaines de milliers chaque année, selon les estimations. La durée d'un trajet en TGV, depuis Paris, est d'un peu plus d'une heure, et comme pour le Centre Pompidou-Metz, l'aller-retour et la visite se font aisément en moins d'une journée; même chose par la route puisque la durée normale du trajet depuis Paris est d'un peu plus de deux heures. Ceci pour dire que les visiteurs, même s'ils se rendent également sur quelques sites miniers et dans le centre-ville de Lens ne vont guère s'attarder davantage. Donc l'impact économique sur la ville restera limité, sauf si aux beaux jours la réputation du Louvre-Lens en fait un tremplin pour une découverte du pays et de ce nord mal aimé des Français en raison notamment d'un climat souvent difficile. Mais en liaison avec le Louvre-Lens va se créer un pôle numérique et culturel où s'effectuera la lourde tâche de numérisation du patrimoine culturel national, spécialité pointue. Cela entrainera la création de nombreux emplois en plus de ceux directs ou indirects déjà créés par le musée: conservateurs, personnel technique, personnel de maintenance des lieux et



▲ *L'exposition dans le pavillon de verre*

des œuvres, conférenciers, etc. Donc les retombées attendues sur Lens et ses alentours sont positives et contribueront sans nul doute à effacer une image de désolation, celle d'après la désindustrialisation des années soixante à quatre-vingt.

Des œuvres d'excellence

Les œuvres présentées dans *La galerie du temps,* sont évidemment remarquables



▲ *Quelques oeuvres dans la galerie du temps*



▲ *Portrait de Fath Ali Shâh dans la galerie du temps*



▲ *Le hall d'accueil*

> Dans ce parcours, on rencontre quelques œuvres inattendues comme ce portrait de Fath Ali Shâh offert par l'Iran à un émissaire de Napoléon I.

puisqu'elles ont été soigneusement choisies dans les collections du Louvre, autrement dit ce sont les meilleures parmi les meilleures. Cela compense cette impression d'échantillons et de parti-pris de limiter l'exposition à seulement certaines civilisations. Le parcours du visiteur commence donc par l'Antiquité avec notamment l'Egypte, la Grèce, les Cyclades, la Perse (avec un fragment de décor du palais de Darius 1er), la Mésopotamie et Rome. Puis on traverse le Moyen-âge pour arriver à la Renaissance et aux siècles suivants jusqu'à, en fin de parcours, le dix-neuvième siècle avec *La liberté guidant le peuple* de Delacroix. Dans ce parcours, on rencontre quelques œuvres inattendues comme ce portrait de Fath Ali Shâh (1797-1834) offert par l'Iran à un émissaire de Napoléon premier. Cependant les œuvres des pays européens restent massivement majoritaires, avec par exemple Holbein, Léonard de Vinci, Fra Angelico, Le Brun, Rembrandt, Raphaël, Le Pérugin…

Alors cette question de l'échantillon, d'une histoire de l'art discontinue? Je crois que les œuvres et leur judicieuse mise en scène peuvent faire oublier cet aspect un peu superficiel d'une culture du fragment. Et puis le travail du visiteur n'incombe pas nécessairement seulement au musée, les œuvres ici présentées peuvent jouer un rôle de repères dans une culture à parfaire ou à construire. ■

Noun*

Gilles Lanneau

Nous retrouverons ce Graal dans la calligraphie persane, ultérieurement, de manière inattendue.

Il est la lettre noun de l'alphabet arabe – ou notre n – ressemblant à une coupe incluant un point en son centre. Un peu comme ce curieux logo à côté du navire de Kharbas. Il est la coupe contenant le point initial. Le chiffre sefr, ou sifr en arabe[1], notre zéro, ce chiffre de tous les possibles. Ou l'œuf cosmique originel, comme à Kharbas encore une fois.

Noun est aussi cet encrier contenant l'encre de tous les archétypes en devenir, selon les maîtres de calli-graphie. Et ceux-ci sont des aref – un mot d'origine arabe signifiant «connaissant», ou «initié». L'encre est l'unique substance de l'Être originel[2], se répandant dans la pluralité des lettres. Ou la pluralité des créatures. Chaque lettre – ou créature – étant une forme particulière de l'encre unique, seule existante, s'exprimant par la plume, ou par Celui qui l'a en main[3].

***



▲*Premiers mots du verset premier de la sourate "Al Qalam"*

Osons deux hypothèses. Une première audacieuse – pourquoi pas! La seconde plus symbolique.

C'est l'homme qui pilote ce navire de Kharbas, nous l'avons vu. L'homme ayant atteint le terme de son évolution. Il est de ceux qui tiennent la plume en main, ayant accès à l'Encre unique, ou y participant. Et écrivant par la pensée le Grand Livre du Monde.

Mais en quoi consiste cette Encre, cette Substance potentielle?

Elle est lumière, cette énergie immémoriale. Cette lumière incréée, née à partir d'elle-même, de sa propre lumière. «Lumen de lumine»[4]. Un océan cosmique de lumière immaculée, «baratté» par une pensée d'amour – ce barattage originel du Rig Véda. Le pur amour, inconnaissable à l'homme inaccompli, s'exprimant par le Verbe; et créant avec lui cette substance primordiale, fluide, tourbillonnaire, envahissant l'espace – un espace créé par eux.

Lumière-Amour, créant la forme, et la multipliant. Les étoiles d'abord, ces matrices d'origine. Puis les planètes découlant d'elles. Et l'Homme un premier jour – le temps était créé – sur l'une de ces planètes, Dieu sait où, dans ce vaste univers.

Il fallait sauvegarder un peu de cette substance originelle, coûte que coûte, la suite en dépendait. Ce concentré d'Amour-Lumière, issu du barattage de



l'océan cosmique. Et le disséminer sur les planètes propices, dans ce vaste Univers. Des planètes élémentaires, avançant pas à pas: les poissons, les primates… Et c'est à l'Homme qu'il appartient de déposer sur ces planètes de cette matière divine, concentrée, chargée d'accélérer l'évolution. L'homme accompli, issu du premier homme[5], sur une première planète.

L'Homme, contrôlant la destinée du Monde. Selon un plan divin lui échappant à ses débuts. Un plan forçant l'humilité, cette qualité obligatoire. Le «chas de l'aiguille», si dur à franchir au riche en esprit: «l'intello», le savant… ce summum de la Terre, ayant conquis son satellite, lorgnant vers les planètes… tout petit homme, inaccompli, sur son petit caillou à la périphérie d'une galaxie; une galaxie parmi tant d'autres.

L'Homme est la coupe contenant l'ambroisie, enfermée en lui-même. Cet Amour, cette Lumière, s'étant unis pour le meilleur. Il est l'Enfant divin, procédant de cette fusion, destiné à devenir un Homme. Il doit creuser en lui, jour après jour, obstinément. Extraire toutes les scories anciennes enfouies au plus profond: la passion, la violence, la haine...

Homme accompli ensuite, passées les turbulences de la jeunesse. Ayant appris, ayant lutté, ayant compris. S'étant vidé des strates obscures accumulées; s'étant rempli du sel universel, qui sait? ou de ce dieu à boire, et bien vivant, pris au premier degré du psaume: «J'ai soif de Dieu, du Dieu vivant.» Un peu de ce mystère peut-être, tout petit peu, déposé dans une coupe, ou une jarre – une jarre alimentant des coupes. Cette jarre étrange dans les grottes de Kharbas, d'où s'échappe la substance de la Vie. Près d'un moteur à l'intérieur d'un coffre, activant cette substance. Un moteur, un diffuseur, posés par un vaisseau céleste, face aux grottes, il y a longtemps, longtemps. Cachés dans un endroit discret depuis… un mausolée, deux cénotaphes… ou Dieu sait où?

Abordons la seconde hypothèse, rejoignant celle des calligraphes.

L'Homme est la coupe contenant l'ambroisie, enfermée en lui-même. Cet Amour, cette Lumière, s'étant unis pour le meilleur. Il est l'Enfant divin, procédant de cette fusion, destiné à devenir un Homme. Il doit creuser en lui, jour après jour, obstinément. Extraire toutes les scories anciennes enfouies au plus profond: la passion, la violence, la haine… Et libérer les «vaches sacrées», emprisonnées dans les cellules, ces cavernes en lui-même.

Une théorie à comparer à celle d'Hâfez, le grand poète mystique que nous examinerons plus loin, et où l'homme est le même récipient et doit se préparer à recevoir cette ambroisie.

***

Nous avons trouvé une nouvelle fois deux scénarii possibles sur l'origine civilisée de notre humanité. Ces deux derniers rejoignant ceux du Paradis terrestre. Un homme créé, ou émané – au choix – devant évoluer par ses propres moyens, poussé en lui par une force intérieure; ce feu d'Agni, l'Agnus Dei. Ou assisté dans sa croissance par de lointains ancêtres ayant suivi ce même chemin, bien avant lui. Le premier nous semble plus séduisant – affaire d'ego peut-être, tout simplement. Mais peut-on évacuer pour autant le second? Tout ce faisceau de mythes, ou de légendes, se

matérialisant par une lecture sur le terrain: le Graal, ce vaisseau de l'Île de Qeshm… Et le premier peut-il mener à cet homme immortel, incarné, libéré des contingences organiques? Guilgamesh échouera, ayant repoussé les avances de la déesse-mère, Ishtar. Ulysse aussi.

Autogestion ou dépendance alors?

Posons-nous la question en amont. Qui est Dieu? Et que met-on à l'intérieur du mot?

Quatre lettres ordinaires d'un alphabet humain pour dire l'Inconcevable! L'univers, les particules élémentaires… et en amont, cette Cause première. Est-il «Celui qui est»? ou bien «Cela qui est»? Dieu transcendant? ou Principe immanent? Ce second concept nous vient d'Orient. D'à l'Est de l'Iran. On le trouvera après le Rig Véda; il fleurira dans les Oupanishad, sera la base de l'hindouisme. Un Existant impersonnel, pris au premier degré, rendu accessible aux fidèles par une multitude de dieux hétéroclites. Je sais par des brahmanes hindous toutes les limites de ce concept.

Ouvrons la Bagavad Guita au chant numéro dix. Laissons parler le dieu Krishna, incarnation de ce Principe unique:

«Ayant donné une parcelle de moi-même pour manifester cet univers, Je demeure à jamais.»

Une simple phrase réconciliant deux théories. Les sublimant par le haut. Elle ne nous livre pas l'identité divine – sans doute n'y sommes-nous pas préparés! Elle nous révèle la transcendance et l'immanence, réconciliées: Dieu crée à partir de lui-même – et comment peut-il en être autrement? – et demeure hors de sa création, immuable, de toute éternité.

> Qui est Dieu? Et que met-on à l'intérieur du mot?
> Quatre lettres ordinaires d'un alphabet humain pour dire l'Inconcevable! L'univers, les particules élémentaires… et en amont, cette Cause première. Est-il «Celui qui est»? ou bien «Cela qui est»? Dieu transcendant? ou Principe immanent?

Et davantage! Ce qui nous apparaît comme la totalité de l'Existence, l'Univers, n'est qu'une parcelle de sa nature réelle.

Soyons humbles.

Irons-nous jusqu'à dire que cette «parcelle divine», à l'origine de l'Univers, serait elle-même à l'origine de ces «parcelles» infimes disséminées sur les planètes, accélérant l'évolution? ■

---

*Texte extrait de l'ouvrage *Le Miroir du Monde* publié par Les 3 Orangers, 13 avenue de Saint-Mandé, 75012 Paris. Mail: les3orangers@noos.fr
Prix de l'ouvrage: 19,00 euros. Frais de port offerts.

1. À l'origine du mot « chiffre », et représenté sous la forme d'un point.
2. Notons que le mot noun désignait l'océan primordial dans l'Égypte ancienne.
3. Ce paragraphe est une interprétation d'un article d'Amélie Neuve-Eglise paru dans *La Revue de Téhéran*, n° 62 (Groupe Ettelaat).
4. «Lumière (née) de la Lumière» en latin (Évangile selon Saint Jean).
5. Homme se dit adam, rappelons-nous, en persan comme en hébreu.

Le lyrisme

Nastaran Yasrebi Nejâd
Universite d'Azâd Islamique d'Arak

L'histoire générale de la poésie française peut se confondre avec l'extension de ce genre poétique dont le dictionnaire Robert rappelle qu'il est «*l'expression des sentiments intimes au moyen de rythmes et d'images propres à communiquer l'émotion du poète*»[1]. Séparé de la musique dès la fin du Moyen Âge, le lyrisme se développe comme chant personnel et semble trouver avec le romantisme son domaine de prédilection, en faisant émerger la figure d'un poète puisant dans ses émois ou ses souffrances, la matière même de son poème. Mais «*cette accentuation du sujet chantant ne doit pas masquer que le discours lyrique est d'essence vocative, parce qu'il s'adresse nécessairement à un destinataire, qu'il convoque ou qu'il appelle*»[2], selon Baudelaire. D'autre part, Valéry a posé la question de la modernité lyrique: «*Le paradoxe de la modernité est de faire du lyrisme le mode unique de la poésie, qui voit progressivement disparaître tous les autres genres, tout en remettant violemment en cause les éléments de sa définition classique, à commencer par le statut même du «je» qui s'y déclare*.»[3]

Si la poésie moderne s'ouvre à une formidable révolution de ses moyens et de ses buts, c'est parce qu'elle ironise ou conteste les figures du sujet romantique, qu'elle s'est mise à douter profondément de ses capacités à «chanter». Je tenterai donc, pour la clarté de l'exposé, de conjoindre éclaircissement théorique et parcours historique.

Un lyrisme paradoxal

Dominique Combe a bien analysé, dans *Poésie et Récit* (1989), comment la poésie moderne a rejeté de son domaine propre tout ce qui touchait au narratif. «*Le Hugo de* La Légende des siècles *(1859) fait aux yeux de Baudelaire figure d'exception monstrueuse, tant par sa volonté d'écrire une épopée, fût-elle composée de «petites épopées» rassemblées, que par la nature didactique de son projet. Mallarmé, quelques années plus tard, exclut de la poésie tout ce qui constitue «l'universel reportage» et assigne au poète une tâche plus noble que «narrer, enseigner, même décrire».*»[4] Cette éviction du récit entérine l'agonie des vieux genres poétiques qui s'étiolent dans la fin du XIXe siècle: la satire, la poésie historique. C'est ainsi tout un pan de la poésie, à sujet pourrait-on dire, qui ne semble plus relever de la définition nouvelle qui s'impose. Parallèlement, le domaine du lyrisme connaît une expansion irrésistible, dans la traduction musicalisée d'expériences intimes, autrement indicibles. Si le sujet – au sens de thème du discours – disparaît, le sujet – au sens d'expression de la subjectivité parlante - occupe tout l'espace. Néanmoins, ce dernier a perdu de son immédiateté romantique, il entre dans un processus de contestation et d'ironisation. Baudelaire marque, dans cette histoire, une charnière capitale: comme l'indique Hugo Friedrich dans *Structure de la poésie moderne* (1956): «*il se refuse à l'expression du sentiment.*»[5]

Influencé par Poe, Baudelaire revendique une poésie de l'intelligence et peut déclarer: «*La sensibilité du cœur n'est absolument pas propice au travail poétique.*»[6] *Les Fleurs du mal* (1857) opère une première neutralisation du sujet: «*Contrairement à Hugo, Baudelaire ne date aucun de ses poèmes et même si la première personne domine la grande majorité des poèmes, il y cherche «l'impersonnalité volontaire». Scrutateur de lui même, le sujet baudelairien se met à distance, recourt volontiers à l'ironie mordante, à la dissonance, à la forme souveraine qui bride l'élan sentimental.*»[7]

Dernier maillon du romantisme, mais d'un romantisme de l'ironie et du dédoublement, crucifié par toutes les contradictions de la vie moderne, Baudelaire infléchit le lyrisme de manière irréversible.

Lorsqu'il se tourne vers le poème en prose, c'est pour y faire l'essai des possibilités d'un Moi démultiplié, soumis aux expériences paradoxales de la grande ville, ballotté entre la projection hors de soi et la souffrance d'être soi. Le «Je» poétique se coupe de son substrat trop directement biographique et l'écriture est le lieu de cette distanciation. Il est ainsi juste de lire, comme le propose Friedrich Hugo, «*dans l'émergence de la poésie moderne les progrès de cette décisive impersonnalisation. Les étapes en sont connues, scandées par quelques déclarations célèbres: Rimbaud proclame que «Je est un autre» et exige que la poésie soit le lieu du «dérèglement des sens»; Mallarmé va jusqu'à prôner la «disparition élocutoire» du poète. Même chez Verlaine, l'émotion personnelle se dissout dans un évanouissement à la fois heureux et redouté du Moi.*»[8]

Le paradoxe est donc le suivant: c'est au moment où le poète dit le plus «je» qu'il revendique le plus fortement une dépersonnalisation de soi. Le lyrisme entre dans une crise (crise que l'on pourrait dire «exquise», en reprenant l'adjectif mallarméen) qui devient sa condition d'expression.

Le substrat biographique, même s'il reste fondamental, n'est plus directement lisible, s'il s'agit plutôt de témoigner d'une aventure intérieure dont les lieux, les événements particuliers deviennent opaques au lecteur. La difficulté de la poésie moderne commence là: le poème obscurcit sa référentialité; il gomme le cadre de son discours, donnant aux déictiques une valeur floue; il multiplie les lectures plurielles, les niveaux de sens qui se superposent, interdisant de «traduire» un texte qui devient sa propre production de signification.

Selon Friedrich Hugo, c'est avec Rimbaud que se consomme la rupture avec l'expression romantique du Moi. «*Si lyrisme il y a, c'est comme dans le poème «Ma bohème», un lyrisme retourné contre son producteur. L'émotion paradoxale du poème passe par cette distanciation ironique. L'éclatement des limites est partout affiché, ne serait-ce que dans la décision polémique de faire parler en première personne un «bateau ivre».* Une saison en enfer *(1873) et* Illuminations *(1886) témoignent, certes, d'une aventure individuelle mais elle exige une sortie des limites subjectives. La fulgurance des images, ma brutalité des changements énonciatifs sont les nouvelles manières de signifier un itinéraire de la désorientation.*»[9]

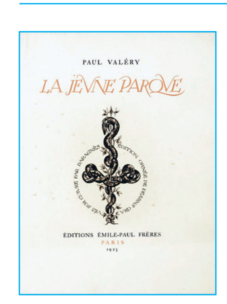
Séparé de la musique dès la fin du Moyen Âge, le lyrisme se développe comme chant personnel et semble trouver avec le romantisme son domaine de prédilection, en faisant émerger la figure d'un poète puisant dans ses émois ou ses souffrances, la matière même de son poème.

La nature paradoxale du lyrisme moderne est donc au cœur d'une controverse théorique, selon l'accent que la critique choisit de faire porter sur l'une ou l'autre face du même phénomène. Le débat est à l'origine allemand: d'un côté, Hugo Friedrich, partisan - on l'a vu - d'une dépersonnalisation du sujet dans la poésie moderne. Pour lui, «*les avancées de la modernité vont vers une toujours plus grande impersonnalisation de la voix poétique.*»[10] De l'autre, Käte Hamburger, en disciple de la phénoménologie, privilégie, au contraire, ce qu'elle appelle le «Je-origine». Dans *Logique des genres littéraires* (1957), elle entreprend de séparer radicalement



deux modalités d'énonciation littéraire: «*d'un côté le genre fictionnel qui construit des énoncés feints, de l'autre le «je lyrique» qui s'inscrit, comme l'autobiographe, dans les «énoncés de réalité».*»[11] Elle entend, par cette coupure infranchissable, signifier que «*le poème lyrique renvoie bien à un sujet individuel, sans pour autant le ramener à la biographie romantique classique.*»[12] Elle insiste donc sur une indéniable différence de réception pour le lecteur, «*qui ne doit pas lire le poème comme un roman, comme un univers autonome fabriqué avec des énoncés qui renvoient à des personnages de fiction. Le «Je» qui s'exprime dans* Illuminations *doit être référé à un «Je- origine»; il parle de la réalité – brute, serait-on tenté de dire pour employer un adjectif cher à Rimbaud.*»[13]

Dernier maillon du romantisme, mais d'un romantisme de l'ironie et du dédoublement, crucifié par toutes les contradictions de la vie moderne, Baudelaire infléchit le lyrisme de manière irréversible. Lorsqu'il se tourne vers le poème en prose, c'est pour y faire l'essai des possibilités d'un Moi démultiplié, soumis aux expériences paradoxales de la grande ville, ballotté entre la projection hors de soi et la souffrance d'être soi.



Le statut de ce sujet lyrique reste problématique mais on accordera à Hamburger qu'ainsi, elle ne se coupe pas de l'une des revendications majeures de la poésie moderne: que l'aventure de l'écriture ne soit pas dissociable de la vie, voire selon le vœu rimbaldien repris par les surréalistes, qu'elle la change. La distinction opérée par Käte Hamburger pose bien des problèmes: «*qu'y devient ce qu'il faut bien appeler le «personnage poétique», lorsqu'il s'exprime en première personne, que ce soit dans* La Jeune Parque *de Valéry (1917) ou dans* Du mouvement et de l'immobilité de Douve *de Bonnefoy (1953)? Faut-il concevoir ce «Je-origine» comme un point fixe, ou doit-on plutôt l'envisager comme une instance mobile et plurielle? Karlheinz Stierle, revenant sur les termes de ce débat, préfère insister sur la nature problématique de ce «je lyrique», produit par le texte. Il y voit un sujet qui est justement en quête de sa propre identité. Le poème n'est pas énoncé fictif, au sens de Hamburger, mais il donne l'espace fragile d'adéquation et d'authenticité à une voix qui cherche à s'assurer dans et par son propre discours.*»[14]

Figures du sujet lyrique (1996) et *Le sujet lyrique en question* (1996) reviennent sur les termes du débat, et tentent de faire le point. Conformément au geste de Hamburger, il s'agit d'interroger la notion de «sujet lyrique», plutôt que celle du genre lui-même, tout en échappant à la délicate question de l'origine du discours produit. On peut ainsi, en s'aidant des différentes contributions de ces deux volumes, proposer la solution théorique suivante: «*La poésie se situe dans un espace figural où peuvent jouer aussi bien des «fictions du moi», sous la forme de personnages imaginaires, que des «figurations du moi».*»[15] L'œuvre de Michaux, telle que l'analysent Laurent Jenny et Étienne Rabaté, permet «*d'apercevoir cette malléabilité énonciative, qui la rend apte à passer du récit bref au poème versifié, du masculin à la voix féminine.*»[16] On peut aussi dire que le lyrisme est le lieu de figuration de ce qui déborde le sujet. Ce dont parle le «Je», c'est précisément d'expériences qui excèdent la subjectivité,

expériences de dépersonnalisation donc, ou même tentatives pour donner figure à la naissance à soi du sujet ou bien à sa propre mort. Il reste ainsi bien un sujet au centre du projet lyrique mais dans une dynamique figurale que permettent à la fois le jeu des blancs sur la page et la mobilité du vers.

Modulations du chant

Que la poésie moderne aille vers l'impersonnalité, la voix blanche, ou qu'elle maintienne l'exigence d'une présence dans la parole comme le défend Yves Bonnefoy, le problème qui se pose aux poètes depuis la rupture de la modernité est que s'est rompu un rapport qui pouvait auparavant sembler naturel avec le chant. «*La musique savante manque à notre désir*»[17]: la dernière phrase de «Conte», dans *Illuminations*, ne cesse de résonner depuis plus d'un siècle. L'extraordinaire efflorescence poétique qui caractérise la modernité, la variété de ses solutions rythmiques, techniques, prosodiques peuvent ainsi se comprendre comme les différentes explorations et contestations de cette capacité à chanter le sujet et le monde, à enchanter la langue. Si, pour certains poètes, la poésie prend l'allure ascensionnelle d'un haut lyrisme, parallèlement ou contradictoirement se font entendre des modulations dissonantes, où se manifeste le soupçon que le chant puisse venir à manquer, puisse défaillir.

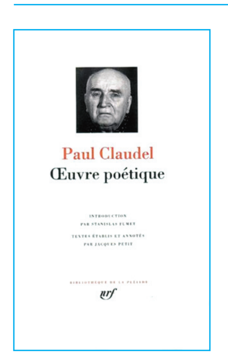
Appel et célébration: la définition vocative du lyrisme implique cette double ambition qui met la poésie sous le signe de l'invocation de l'être. Claudel et Saint-John Perse illustrent admirablement cette dimension. Le choix de la forme à la *fois* souple et ample du verset, la puissance du *souffle* qui passe répondent à la présence des forces élémentaires convoquées par une langue magnifiée. Le poète devient récitant du monde, faisant apparaître sur les tréteaux grandioses de sa parole les figures successives de récitants. Chez Claudel et Saint-John Perse, le poète chante l'être et non le Moi ou la personne. L'accord, parfois conflictuel ou douloureux, avec le cosmos reste le but et l'horizon du poème.

Ce dont parle le «Je», c'est précisément d'expériences qui excèdent la subjectivité, expériences de dépersonnalisation donc, ou même tentatives pour donner figure à la naissance à soi du sujet ou bien à sa propre mort. Il reste ainsi bien un sujet au centre du projet lyrique mais dans une dynamique figurale que permettent à la fois le jeu des blancs sur la page et la mobilité du vers.

Le surréalisme, selon une autre accentuation, renouvelle aussi le domaine de l'inspiration lyrique. À la poésie est assignée la tâche la plus haute comme expression – loin de la tyrannie de la raison – de l'inconscient ou du désir. L'écriture automatique libère un flux de langage qui donne accès, dans la surprise, à une unité postulée de l'être. Récusant la coupure entre l'écriture et la vie, le surréalisme refonde, dans la poésie française, un lyrisme de l'amour fou où si distinguent Breton, Éluard et d'une manière plus esthète, en jouant d'une intertextualité savante, une veine majeure de la poésie d'Aragon. Sous la forme plus crispée du fragment oraculaire, la poésie de René Char reste fidèle à cette mission du haut lyrisme: appel vers l'être, convocation du «dur désir de durer».

On voit donc que certaines des poétiques majeures de notre siècle redonnent au poète confiance dans son chant. Elles dépassent les apories présentes tant chez Rimbaud que chez Mallarmé, en en reprenant l'exigence et réinvestissent la figure mise à mal par la crise de la modernité du Poète, avec majuscule. D'une certaine façon, Valéry s'inscrit aussi dans ce mouvement: héritier de Mallarmé, il en détourne la leçon vers une poésie savante mais qui repose sur l'idée centrale que «le Moi, c'est la Voix».

Le surréalisme, selon une autre accentuation, renouvelle aussi le domaine de l'inspiration lyrique. À la poésie est assignée la tâche la plus haute comme expression – loin de la tyrannie de la raison – de l'inconscient ou du désir. L'écriture automatique libère un flux de langage qui donne accès, dans la surprise, à une unité postulée de l'être.



La Jeune Parque (1917) se tient ainsi au plus près du surgissement d'une parole affolée par elle-même. «Le Cimetière marin» (1920) se fait vaste méditation sur les paradoxes de l'être, entre mouvement et immobilité, portée par le rythme dissymétrique du décasyllabe.

De façon moins triomphale, toute une partie de la lyrique française depuis la fin du XIXe siècle travaille sur la forme de la chanson. Verlaine fait ici figure d'initiateur en inventant des ressources insoupçonnées au vers impair, à la chanson triste, à la dissonance grise. L'écriture de Laforgue poursuit, d'une autre façon, ces recherches du côté du vers faux, où se donne à entendre un sujet à la fois plaintif et jamais dupe de ses postures. Mais c'est sans doute chez Apollinaire que ce lyrisme mélancolique joue de toute une musicalité, à la fois facile et savante, qui ramène la sophistication symboliste à une expression plus légère. *Alcools* (1913), entre modernité et acceptation d'un héritage poétique varié, en offre de remarquables exemples, à commencer par «La Chanson du mal-aimé». Le monde moderne, celui de l'avion, de la vitesse et de la technique, offre, certes ses séductions à une écriture qui, comme chez Cendrars, en chante les bouleversantes manifestations, mais l'instabilité du sujet reste principielle. Dissocié entre «Je» et «tu» dans le poème liminaire que constitue «Zone», le poète cherche dans le lié de la chanson à assurer une identité défaillante et mobile. Le sujet lyrique s'y représente comme passant, voyageur insatisfait parmi les morceaux brisés de son histoire qu'aucun mythe n'arrive plus tout à fait à subsumer.

Une autre tradition lyrique infuse ainsi la poésie moderne: celle d'une parole incertaine d'elle même, qui cherche un ton feutré, une position de voix plus modeste. Reverdy peut en fournir un premier modèle: le poète n'est jamais assuré de sa démarche; il est en quête d'un «lyrisme de la réalité», plus fragile ou précaire. La poésie s'inscrit dans un défaut entre l'homme et le monde, qu'elle doit moins chercher à combler qu'à nommer. Insécurité et persévérance d'une voix qui se cherche nourrissent ainsi des parcours singuliers, irréductibles à toute école. L'œuvre d'Henri Michaux, en marge du surréalisme, affirme une déconstruction radicale du Moi. «*Il n'est pas de moi. MOI n'est qu'une position d'équilibre*. (Une entre mille autres continuellement possibles et toujours prêtes)»[18]: lit-on dans la postface de *Un certain Plume* (1936). L'œuvre est donc, en même temps, lyrique et antilyrique, en ce sens qu'elle ne cesse de nommer

le fourmillement intérieur, de l'exorciser sans jamais viser l'expression de soi. «Passages», «Mouvements», «Déplacements, dégagements»: les titres de certains recueils donnent à entendre cette dynamique paradoxale. Poète par défaut, poète du défaut et du manque: cette formule, valable pour Michaux, s'appliquerait aussi à Artaud.

C'est le nom même de poète qui devient problématique. L'œuvre de Ponge, cherchant du côté du «parti pris des choses» de nouvelles ressources expressives, joue de cette hésitation critique. Contre toute effusion bavarde et sentimentale, elle doit donner à lire le travail d'approche vers la part, muette du monde, mais «l'objet» produit reste pris dans une nécessaire jubilation personnelle. Le débat fondamental de la seconde moitié du XXe siècle tourne ainsi autour d'une éventuelle réconciliation avec un lyrisme qui ne peut plus aller de soi. L'œuvre de Jaccottet témoigne de cette lutte entre doute et conquête, travail patient du mot «juste» (qui rend à la fois justice à la réalité et qui soit dans un rapport de justesse). Plus affirmative mais consciente des pièges de l'image ou de l'autonomie du discours, la poétique d'Yves Bonnefoy se place sous le signe de la parole, de l'adresse. Elle tente, sans méconnaître les difficultés du chemin, de dire un ici et maintenant qui reconduit son lyrisme particulier, fait d'abstraction et de sensibilité à l'élémentaire, vers le «vrai lieu».

Pour la génération actuelle, celle des années 1980-1990, le partage semble se faire entre ceux qui privilégient les jeux sur le langage, les opérations ironiques ou mécaniques de découpage, une mise à plat de l'énonciation, qui neutraliserait les effets de voix, et un courant que l'on a pu baptiser de «néolyrique», autour de Jean- Michel Maulpoix. Poésie grammaticale (Emmanuel Hocquard) et antilyrique (Olivier Cadiot) contre désir de retrouver le chant personnel, sans céder à la trop prompte «illusion lyrique» pour Maulpoix, Benoît Conort ou Hédi Kaddour? Il est trop tôt pour réduire des démarches singulières à une telle opposition simplificatrice. Ce débat manifeste, à la fin de notre siècle, que la poésie contemporaine continue de nourrir le rapport paradoxal et tendu qu'elle entretient avec la voix lyrique. ■

---

1. *Dictionnaire de la poésie*, éd. Robert, Paris, 2005, p.446.
2. *Ibid.*
3. *Ibid.*, p.447.
4. Combe, Dominique, *Poésie et Récit*, éd. Gallimard, Paris, 1989, p. 81.
5. Hugo, Friedrich, *Structure de la poésie moderne*, éd. Hachette, Paris, 1976, p. 79.
6. *Ibid.*, p.80.
7. *Ibid.*
8. *Ibid.*
9. *Ibid.*, p. 81.
10. *Ibid.*
11. *Op. cit. Dictionnaire de la poésie*, p. 450.
12. *Ibid.*
13. *Ibid.*
14. *Ibid.*, p. 451.
15. *Ibid.*
16. Jenny, Laurent et Rabaté, Étienne, *Poétique de Michaux*, éd. Gallimard, Paris, 1987, p. 31.
17. Maulpoix, Jean, *Essais sur le lyrisme*, éd. José Corti, Paris, 1989, p. 87.
18. *Ibid.*, p. 88.

Bibliographie:

- *Dictionnaire de la poésie*, éd. Robert, Paris, 2005, p. 446.
- Combe, Dominique, *Poésie et Récit*, éd. Gallimard, Paris, 1989.
- Maulpoix, Jean, *Essais sur le lyrisme*, éd. José Corti, Paris, 1989.
- Hamburger, *Logique des genres littéraires*, éd. Le Seuil, Paris, 1999.
- Hugo, Friedrich, *Structure de la poésie moderne*, éd. Hachette, Paris, 1976.
- Jenny, Laurent et Rabaté, Étienne, *Poétique de Michaux*, éd. Gallimard, Paris, 1987.

Le satanisme dans *Là-bas* de Joris-Karl Huysmans

Somâyeh Dehghân Fârsi

Outre le chef-d'œuvre de Joris-Karl Huysmans intitulé *A Rebours*, *Là-bas* est l'un des meilleurs ouvrages des années 1890. En 1891, quand Huysmans écrit *Là-bas*, il est au faîte de sa célébrité à la suite de la publication de son étrange *A rebours*. Nous retrouvons d'ailleurs l'étrangeté des personnages de *Là-bas,* Durtal et Des Hermies, chez Des Esseintes d'*A Rebours*.

D'un point de vue littéraire, *Là-bas* est la suite d'*A Rebours*: un coup esthétique au naturalisme. Cela apparaît dès les premières pages de *Là-bas* où Des Hermies explique à Durtal les causes de son reproche au naturalisme: "*Je ne reproche au naturalisme ni ses termes de pontons, ni son vocabulaire de latrines et d'hospices […]; ce que je reproche au naturalisme, ce n'est pas le lourd badigeon de son gros style, c'est d'avoir incarné le matérialisme dans la littérature, d'avoir glorifié la démocratie de l'art!*"[1]

Il reproche ainsi au naturalisme de nier ce qui est au-delà du matériel et de tenter de tout expliquer par les sens, les instincts. Ses idées influencent Durtal. Elles présentent une démarche esthétique antimatérialiste: si on indique la réalité telle qu'elle est, on doit croire à l'irréel, à ce qui est supranaturel. Des Hermies déclare à Durtal qu'il est las de dogmes et il lui dit que "*le surnaturel existe, qu'il soit chrétien ou non*."[2]

C'est pour la première fois dans *Là-bas* que Huysmans crée Durtal. Dans ce roman, ce dernier est un historien qui raconte son aventure intérieure. Mais Durtal ne disparaît pas à la fin de *Là-bas*. Le Durtal de *Là-bas* est convaincu que la matérialisation n'explique pas tout. Il reproche au naturalisme d'avoir incarné "*le matérialisme dans la littérature*."[3] Durtal se retrouve seul dans une société noyée dans le matérialisme et le désir absolu d'argent.[4] Ainsi, las des platitudes et de ce matérialisme, il préfère prendre un chemin inconnu du commun, une route qui aboutit à l'au-delà.

Mais il ne faut pas considérer *Là-bas* comme un point final. Au contraire, il marque un point de départ. Si nous considérons *A Rebours* comme l'annonce du réveil, *Là-bas* serait le premier pas d'un cheminement vers le surnaturel. Le parcours n'est pas aisé, il est extravagant et difficile. Ayant entamé une étude de la personnalité, la vie et la carrière intérieure de Gilles de Rais, et afin de mieux sentir les causes du changement profond du Marquis, Durtal se voit obligé de connaître fondamentalement les actes et les cultes auxquels Gilles de Rais s'est consacré. Des Hermies joue un rôle distinctif et important en la matière, notamment en présentant Durtal à Carhaix. *Là-bas* met donc en scène le dur cheminement de Durtal. Au départ, il ne peut croire que le satanisme existe encore dans le monde actuel. Il commence à étudier la vie de Gilles de Rais, et son premier but est de découvrir comment un bon chrétien se transforme en un homme cruel.[5]

De cette façon, il sent le besoin de connaître de

près les cérémonies et les actions que Gilles de Rais a pratiquées. C'est pourquoi il participe désormais aux conversations qui ont lieu dans la maison de Carhaix et qui aboutissent à vouloir prouver l'existence de Satan dans le monde.

Ceci marque le commencement d'un doute qui trouve une réponse dans *En route*. Après avoir cherché une voie hors du naturalisme et du matérialisme, après avoir connu le satanisme et la magie noire, après quatre ans de *Là-bas*, dans *En route*, Huysmans s'est intéressé à la beauté de l'art de Chartier. Cette fois, Des Esseintes est remplacé par un certain Durtal. Ce personnage représente les recherches et la quête de la foi de l'auteur. Durtal, "*nouvel arrivé à Trappe [est] «en route» vers la conversion*"[6]; ce Durtal est différent de celui de *Là-bas* qui est absorbé par le satanisme et ses cérémonies. Celui-là est passé par le doute de l'existence du Mal dans ce monde, et se désintéresse des cultes démoniaques. Il a retrouvé la tranquillité et la quiétude dans la foi.

Dans *La Cathédrale* publiée en 1898, Durtal est encore le personnage principal. Il y est un chrétien qui sent en lui une grande attirance vers la symbolique médiévale qui se voue "*à décrire la symbolique de l'art de Chartes*".[7] On le retrouve qui revient à Paris après sa retraite décisive d'Igny. L'abbé Géversin, qui l'encourage à "*continuer ses communions sans relâche*"[8], a quitté l'église Notre-Dame des Victoires, à Paris, pour Chartres, où Durtal s'éprend d'une grande passion pour la magnifique cathédrale. Il se mettent à la décrire et enfin s'y abritent.

La dernière renaissance de Durtal se passe dans *L'Oblat*, un roman plein de narrations, de choses qui mettent en scène la vie de Durtal dans le couvent religieux. Par l'intermédiaire de Durtal, Huysmans parle du "*problème de la douleur*".[9]

Mais pourquoi Huysmans choisit le même nom pour quatre personnages de quatre romans différents? Tous les romans de Huysmans ont un caractère autobiographique.[10] Autrement dit, de M. Folantin d'*A vau-l'eau* à Durtal de *L'Oblat*, tous les personnages principaux sont des autoportraits de Huysmans. Nous lisons dans ces romans l'histoire de Huysmans lui-même qui se convertit enfin. En nous appuyant sur cette particularité de l'œuvre de Huysmans, nous pouvons deviner une cause à l'homonymie des quatre personnages: en usant du même nom, Huysmans permet à son lecteur de suivre l'histoire d'un personnage unique, qui fait allusion à sa propre histoire; l'itinéraire de Durtal de *Là-bas* à *L'Oblat* est celui de Huysmans lui-même.

> Il ne faut pas considérer *Là-bas* comme un point final. Au contraire, il marque un point de départ. Si nous considérons *A Rebours* comme l'annonce du réveil, *Là-bas* serait le premier pas d'un cheminement vers le surnaturel.

C'est ainsi que nous pouvons rechercher les causes de l'attirance pour le satanisme chez Huysmans. La question essentielle du Mal s'enracine dans la vision du monde de Huysmans. Son mécontentement envers le naturalisme grandit chaque jour. Après la publication de *La Terre*, en 1887, Zola perd sa place privilégiée dans la littérature. "*Le maître était descendu au fond de l'immondice, à des saletés si basses que par instant on aurait cru lire un recueil de scatologie*".[11] La déception augmente de plus en plus parmi les disciples de Zola. Ils publient



▲ *Joris-Karl Huysmans*

une protestation dans *Le Figaro*.[12] Huysmans en profite et écrit *A Rebours*. Un dégout profond du naturalisme règne partout. "*Une brise chargée de mysticisme avait soufflé sur la littérature; la jeune génération éprouvait le besoin et le goût de l'«au-delà»; le spiritisme et l'occultisme devinrent en vogue*."[13] Des

Un dégout profond du naturalisme règne partout. "*Une brise chargée de mysticisme avait soufflé sur la littérature; la jeune génération éprouvait le besoin et le goût de l'«au-delà»; le spiritisme et l'occultisme devinrent en vogue.*"

poètes, des romanciers, des savants visent une nouvelle cible, inconnue encore du public. Huysmans, lui, ne se limite pas à l'artifice de Des Esseintes et se tourne vers le surnaturel et l'inconnu. Il tend à mettre en scène des questions peu connues de l'âme humaine, des domaines étranges, bizarres et peu fréquentés: la magie et le satanisme. De toutes les expériences de ce groupe, Huysmans garde "*l'impression d'une intelligence étrangère d'une volonté externe se manifestant aux évocateurs*."[14]

Huysmans passa l'année 1889 à se documenter sur la magie et le satanisme, pour son roman à venir, *Là-bas*. En 1891, ce roman fut publié, "*qui fit un bruit énorme dans les lettres, et avec lequel il atteignit la grande renommée, l'horreur de la banalité, du «déjà vu», qui l'avait conduit jusqu'à l'extase devant l'artifice – dans* A Rebours *en lui faisant, par exemple, admirer la forme d'une orchidée parce que cette fleur a l'air de fumer sa pipe, devait l'entraîner jusqu'au très rare, au très étrange, au monstrueux – dans* Là-bas *– en lui faisant décrire les sacrilèges obscénités de la messe noire et du Satanisme contemporain*."[15] Autrement dit, ce sont les circonstances de l'époque qui ont façonné la vision du monde de Huysmans. La banalité et la vulgarité règnent partout dans les domaines du goût, de la pensée et des idées. Huysmans se tourne vers une chose peu commune, le surnaturel, mais dans la direction inverse. Au lieu de montrer une tendance pour le spiritisme ou le mysticisme, il tend au satanisme et à l'occultisme. Son idéologie se forme autour de la notion du Mal. Nous pouvons aussi parler d'une mythologie du Mal. Elle "*révèle d'abord une sorte de dégradation et de translocation d'un mythe qui a fasciné la littérature romantique: le mythe satanique. Le mythe de Satan s'intériorise et se dilue à la fin du XIXe. Le mal devient maladie, névrose.*"[16]

Chez Huysmans, il existe une envie, une "*impression de fuir de l'ennui, d'exister en tentant de faire éclater les limites du connu dans la domaine des sensations et du sentiment.*"[17] Dans *Là-*

bas, des extraits présentent cela: Des Hermies explique à Durtal: "*Comme il est très difficile d'être un saint, [...] il reste à devenir un satanique. L'un des deux extrêmes. - l'exécration de l'impuissance, la haine du médiocre, c'est peut-être l'une des plus indulgentes définitions du diabolisme!*"[18] Les pages de ce roman montrent la prédominance du mal dans le monde contemporain. Pour indiquer cette prépondérance, Huysmans fait une comparaison entre la société du Moyen Age et celle de son temps.

À la fin du XIXe siècle, le monde et les esprits sont dominés par Satan. Pour Huysmans, le Mal est une force qui agit dans ce monde comme le Bien. Dans le roman abondent ainsi les passages sur le satanisme de l'époque moderne ou du Moyen Age, sur l'occultisme, l'alchimie, le spiritisme ou la kabbale.

Avec l'histoire de la vie de Gilles de Rais, Huysmans nous présente l'itinéraire d'une âme se liant avec Satan. Dans le premier chapitre du roman, Huysmans décrit "*une crucifixion de Mathaeus Grünewald*"[19] qu'il a rencontrée en Allemagne, dans "*la petite salle du Musée de Cassel*"[20]. Cette longue description dure cinq pages et fait pénétrer le lecteur dans une ambiance religieuse et mystique.

La pensée du surnaturel occupe l'esprit de Durtal, il passe des heures à s'en préoccuper et finalement, il décide que ces questions sont hors de sa compréhension. Nous voyons que Durtal accepte la question du surnaturel, mais elle demeure étrange et incompréhensible pour lui.

Quant à l'occultisme, la magie et l'alchimie sont les deux sciences occultistes omniprésentes dans *Là-bas*. Huysmans les introduit quand il parle du Moyen Age et de la vie de Gilles de Rais. Se retirant volontairement du monde littéraire, Durtal ne travaille que sur ce monstre du Moyen Age.[21]

L'existence de Gilles de Rais se divise en deux parties: d'abord, quand il est le compagnon d'arme de Jeanne d'Arc, comme un Saint, un "*brave capitaine et bon chrétien*"[22]; ensuite il devient un monstre "*sacrilège et sadique, cruel et lâche*."[23] Ce changement brusque est étonnant. Un regard rapide sur la vie de Gilles de Rais racontée dans ce roman par Durtal nous révèle qu'après s'être installé dans le château de Tiffauges où il "*avait une garde de plus de deux cents hommes, chevaliers, capitaines, écuyers, pages*"[24], après avoir passé une vie de

Avec l'histoire de la vie de Gilles de Rais, Huysmans nous présente l'itinéraire d'une âme se liant avec Satan.

luxe pour laquelle il dépensait des sommes folles, car il "*rêvait de bijoux insolites, de métaux effarants, de pierres folles. Il était Des Esseintes quinzième siècle*"[25], il perd peu à peu sa fortune et la pauvreté l'assaille: "*Déjà affaiblie par les profondes saignées que lui pratiqua la guerre, sa fortune vacilla sous ces dépenses, alors, il entra dans la voie terrible des usures*."[26] Ainsi, Gilles de Rais, ayant vécu richement, ne peut supporter sa déchéance financière et cherchant une échappatoire, il la trouve dans la magie et l'alchimie. Accablé par la pauvreté, il tente de "*créer de l'or et se sauver ainsi d'une misère qu'il voyait poindre*."[27] Mais il faut signaler que si la misère est l'une des causes de son penchant pour l'alchimie et la magie, elle n'est pas la seule. D'ailleurs, il s'intéressait déjà à l'alchimie du temps où il était riche:

"*il l'aima, pour elle-même, dans un temps où il était riche*."[28] Concernant la magie, les pages de *Là-bas* sont de deux types: la magie au Moyen-âge, dont la documentation force Huysmans à consulter "*les grimoires, les in-folio, les pièces authentiques des procès de sorcellerie, conservés dans les archives des bibliothèques*."[29]; la magie moderne, pour laquelle "*il se documenta dans les milieux occultistes et spirites. Il assista, d'abord en sceptique, aux séances spirites; mais son scepticisme dut s'évanouir devant l'évidence d'incontestables faits de matérialisations, d'apports, et de lévitation d'objets*."[30]

Ces sciences défendues sont importantes parce qu'elles sont l'introduction du satanisme; cela est visible dans la carrière de Gilles de Rais: "*il est à remarquer que cette science (l'alchimie) le jeta dans la démonomanie.*"[31]

Dans ce livre, la liturgie satanique a une place importante. Huysmans fait notamment allusion à la messe noire.

En prenant pour prétexte l'histoire de Gilles de Rais, Huysmans nous explique comment une âme se ligue avec Satan. Nous pouvons considérer *Là-bas* comme composé de deux parties: une partie sur une série de faits historiques concernant l'histoire de Gilles de Rais et la sorcellerie du Moyen Age, et une autre partie sur les faits relatifs au satanisme moderne. Un champ lexical indique son importance dans la seconde partie dans ce roman: "*Satan, messe noire, démon, sorcellerie, sabbat, magie noire, pacte, possession, envoûtement, incube et succube.*" Durtal croit à l'existence du Mal et de Satan. Ses études sur Gilles de Rais le conduisent donc sur cette voie. Elles l'informent sur le satanisme au Moyen Age. Huysmans déclare que les frontières du mysticisme et du satanisme sont invisibles: "*du mysticisme exalté au satanisme exaspéré, il n'y a qu'un pas*."[32] Des Hermies explique à Durtal que celui qui décide de prendre la voie du mysticisme doit avoir pour première caractéristique une grande capacité à comprendre l'originalité du mysticisme: "*Dans l'au-delà, tout se touche. Il a transporté la furie des prières dans le territoire des* A Rebours*. En cela, il fut poussé, déterminé par cette troupe de prêtres sacrilèges, de manieurs de métaux et d'évocateurs de démons qui l'entourent à Tiffauges*."[33] Ainsi, Des Hermies justifie comment l'âme faible de Gilles de Rais dévie de la bonne voie. Il continue en condamnant Jeanne d'Arc. A la suite de ces explications, Durtal se voit justifier l'existence de Satan au Moyen Age; la question au demeurant pour lui étant de savoir si Satan existe également ou pas dans le monde moderne.

Huysmans passe alors du XVe au XVIIIe siècle en cinq pages et se hâte d'arriver au XIXe siècle. Dans son œuvre intitulée *J.-K. Huysmans et le satanisme,* Joanny Bricaud explique l'amitié entre Huysmans et un ancien prêtre habitant Lyon, l'abbé Boullan. Ce dernier est présenté dans *Là-bas* sous le nom d'un astrologue parisien, Eugène Ledosle Gévingey, qui renseigne Durtal-Huysmans sur le satanisme moderne. Au XIXe siècle, il existe des associations sataniques qui célèbrent des messes noires et des messes à Satan. En ce temps, "*le Diabolisme est devenu administratif, centralisateur*"[34], il faut signaler que "*les Spirites, les Occultistes, les Rose-Croix satanisent plus ou moins*."[35] Huysmans situe le chanoine Essentes au centre du satanisme moderne. La question importante est que "*dans le moderne, le*

grand jeu du Satanisme, c'est la messe noire! -[...] messe sacrilège, maléfices et succubat, c'est la véridique quintessence du Satanisme."[36]

C'est Gévingey qui parle à Durtal du spiritisme. Il dit que leur siècle, et surtout l'époque à laquelle ils vivent est celle de doctrines diverses qui peuvent faire l'objet d'un choix libre. Il dit que "*le seul dans ce siècle qui, sans être alors un saint ou un diabolique, ait pénétré dans le mystère, c'est William Crookes.*"[37] L'important est de considérer le spiritisme comme une sous-doctrine du satanisme, car les spirites évoquent les âmes des morts pour faire le mal, empoisonner les autres par exemple.

Après avoir prouvé l'existence du satanisme moderne, il ne reste alors qu'à comprendre les méthodes d'organisation des cultes et cérémonies dédiées au Diable.

Dans ce livre, la liturgie satanique a une place importante. Huysmans fait notamment allusion à la messe noire. La relation amoureuse d'Hyacinthe et Durtal aide ce dernier à pouvoir participer à une messe noire dirigée par le chanoine Essentes, membre de la Rose-Croix. Ce dernier tatoue par exemple l'image de la croix sur la plante des pieds, pour que les initiés marchent dorénavant sur le Christ. Il garde, dans des cages, des souris blanches, nourries d'hosties consacrées et de poisons dosés, et dont le sang sert aux pratiques d'envoûtement. L'ambiance est celle d'une maison en ruine, "*une chapelle, au plafond bas*"[38], odorée par "*des feuilles de jusquiame et de datura, des solanées sèches et de la myrthe [qui sont] des parfums agréables à Satan*."[39] Au cours de cette messe, "*il y avait très peu d'hommes et beaucoup de femmes*."[40] Le commencement de la messe ressemble à une simple messe: "*Essentes faisait les génuflexions, les inclinations médiocres ou profondes, spécifiées par le rituel; les enfants de chœur, à genoux, débitaient les répons latins, d'une voix cristalline qui chantait sur les fins de mots*."[41] Quelques enfants participent à la messe postés autour de l'autel. Essentes parle avec le Diable en lui attribuant des expressions comme "*Dieu logique, Dieu juste*."[42]

Après avoir eu une mauvaise expérience de la vie avec une jeune actrice, qui fit que le jeune auteur développa un sentiment de rejet par rapport à la vie conjugale et les enfants, Huysmans décida de demeurer célibataire à vie. Il passa sa jeunesse fonctionnaire du Ministère de l'Intérieur et vivant dans le joyeux et animé Quartier Latin, où il passait "*une bonne partie de son temps dans les cafés à boire des bocks jusqu'à l'aube*."[43] De cette façon, il ne lui restait pas de temps pour penser aux questions fondamentales, à la foi par exemple. Il

> Huysmans avait mis ses pas dans une route qui le conduisit du naturalisme au surnaturel, une route pleine de vicissitudes, d'obstacles, de doutes et de peurs. Avant de se convertir, de croire en Dieu, il pencha vers le satanisme.

commença sa carrière littéraire avec *Le Drageoir aux épices*, écrit sur la vie quotidienne et banale. Mais les obstacles qu'il rencontre pour la parution de ses ouvrages et l'indifférence de la société à ses écrits le déçoivent. Ceci dit, il réussit à obtenir une certaine célébrité sur la base de critiques élogieuses de fameux hommes de lettres. Mais il lui fallut attendre la publication d'*A Rebours* pour

connaître une certaine notoriété. Malgré cela, dès 1882, la création d'un personnage nommé M. Folantin dans *A Vau-l'eau* dénote l'inquiétude intérieure de Huysmans. Dans ce roman, un petit fonctionnaire est à la recherche du bonheur spirituel. Néanmoins, nous trouvons le point de départ de l'évolution morale de Huysmans dans *A Rebours*, roman plein de fantaisies extravagantes et décrivant les efforts de Jean des Esseintes pour vivre une vie à son goût. Huysmans, qui se sentait déjà proche de l'impasse, du "*mur du fond*"[44] avec le naturalisme, atteint ses limites avec ce roman. En critiquant *A Rebours*, Barbey d'Aurevilly écrit: "*Après un tel livre, il ne reste plus à l'auteur qu'à choisir entre la bouche d'un pistolet ou les pieds de la croix.*"[45] Huysmans choisit la deuxième solution, mais en 1892, huit ans plus tard. Huysmans avait mis ses pas dans une route qui le conduisit du naturalisme au sur-naturel, une route pleine de vicissitudes, d'obstacles, de doutes et de peurs. Avant de se convertir, de croire en Dieu, il pencha vers le satanisme. Mais pas tout de suite. Il commença d'abord à s'intéresser de loin aux milieux spirites, occultistes, et entra finalement en correspondance avec l'abbé Boullan. C'est ce dernier qui lui donna les documents nécessaires sur le satanisme pour préparer *Là-bas*. En s'appuyant sur les expériences acquises par Huysmans, deux choses sont certaines: l'auteur lui-même affirma plusieurs fois que ce qu'il avait rédigé dans *Là-bas* n'était que "*fades dragées et béatilles*"[46] en comparaison des terribles scènes dont il avait été témoin; et d'autre part, la rédaction d'une œuvre comme *Là-bas* attisa son intérêt pour le surnaturel. Ainsi, il s'assura d'abord qu'il existait un monde invisible, au-delà de ce qui est sensible, et qu'en y entrant, l'homme pouvait entrer en contact avec les démons. Mais cette communication fut décevante. Petit à petit, Huysmans pencha davantage pour la mystique. Quand il séjourna à Lyon, en compagnie de Boullan et de Julie Thread, le pèlerinage à La Saleté lui fit connaître un autre aspect du monde invisible, son aspect divin; ce pèlerinage l'aida dans sa recherche d'une foi. Madame Thiébaud était une personne peu banale, elle avait parcouru, à pied, la moitié de l'Europe, d'un sanctuaire à l'autre.

Dans *A Rebours* et *Là-bas*, Huysmans est à la recherche d'une paix qui lui permettra d'échapper à l'ennui qui ne disparaît jamais. Il veut s'évader du monde laid et mauvais où il vit, où ses œuvres sont censurées et vues comme scandaleuses, où ne règne que la laideur, la bêtise et le mal.

En juillet 1892, Huysmans se convertit à la Trappe d'Igny. L'idée d'une conversion le hantait depuis longtemps: nous pouvons la trouver dans *A Rebours* où des Esseintes s'installe dans un logement très confortable. A cause des lois austères de la Trappe, Huysmans, qui passait la cinquantième année de sa vie, décida de ne pas devenir moine mais de vivre à proximité d'un monastère, chez lui. De cette manière, il avait assez de temps pour rédiger ses œuvres. Mais que cherchait-il à Ligugé? Comme nous l'avons vu dans *A Rebours* et *Là-bas*, Huysmans est à la recherche d'une paix qui lui permettra d'échapper à l'ennui qui ne disparaît jamais. Il veut s'évader du monde laid et mauvais où il vit, où ses œuvres sont censurées et vues comme scandaleuses, où ne règne que la laideur, la bêtise et le mal. ■

1. J.- K. Huysmans, *Là-bas*, Paris, Centre national de la Recherche scientifique, 1997, pp. 5-6.
2. *Ibid*., p. 462.
3. *Ibid*., p. 6.
4. Voir *Ibid*., pp. 23-24.
5. Voir *Ibid*., p. 34.
6. A. Lagarde, L. Michard, *Les grands auteurs français du programme XIXe siècle*, Paris, Bordas, 1969, p. 553.
7. *Ibid*.
8. J.-P. de Beaumarchais, *Dictionnaire des littératures de langue française*, Bordas, Paris, 1987, p. 1158.
9. Henri Mitterrand, *op. cit*., p. 1155.
10. Voir Gustave Lanson, *op. cit*., p. 1153.
11. http:// homepage.mac.com/brendanking/huysmans.org. /bircaud3.htm
12. Voir *Crise de roman* de Michel Raimond, pp. 30-31.
13. *op. cit.*
14. *Ibid*.
15. Joanny Bricaud, *J. K Huysmans et le satanisme*, Paris, bibliothèque Chacornac, 1913, p. 2.
16. Gérard Peylet, *La littérature fin de siècle de 1884 à 1898*, Vuibert, Paris, 1994, pp. 145-146.
17. *Ibid.*
18. *Là-bas*, *op. cit*., p. 85.
19. *Ibid*., p. 14.
20. *Ibid.*
21. Voir *Ibid*., p. 26.
22. *Ibid*., p. 67.
23. *Ibid.*
24. *Ibid*., p. 77.
25. *Ibid.*
26. *Ibid*., p. 78.
27. *Ibid*., p. 81.
28. *Ibid*.
29. Joanny Bricaud, *J.-K. Huysmans et le satanisme*, *op. cit.,* p. 2.
30. *Ibid.*
31. *Là-bas*, *op. cit.,* p. 81.
32. *Ibid*., p. 82.
33. *Ibid.*
34. *Ibid*., p. 107.
35. Joanny Bricaud, *op. cit*., p. 3.
36. *Là-bas, op. cit.,* p. 111.
37. *Ibid*., p. 215.
38. *Ibid*., p. 397.
39. *Ibid*., p. 401.
40. *Ibid*., p. 398.
41. *Ibid*., p. 402.
42. *Ibid*., p. 403.
43. Ludovic Becquart, *op. cit*., p. 69.
44. *A Rebours, op. cit.,* p. x.
45. Cité par Henri Mitterrand in *Dictionnaire des grandes œuvres de la littérature française*, p. 622.
46. *Notice d'A Rebours*, p. XI.

Bibliographie:

- Huysmans, J.-K., *A Rebours*, Paris, Sans pareil, 1924.
- Huysmans, J.-K., *Là-bas*, Paris, Centre national de la Recherche scientifique, 1997.
- Metman, E., *Le Pessimisme moderne son histoire et ses causes*, Dijon, Darantier, 1892.
- Baumarchais, J. –P., Couty, D, *Dictionnaire de la littérature de langue française*, Paris, Bordas, 1987.
- Baumberger, P., *Encyclopédie Universalis,* vol. 11, Paris, Encyclopédie universalis France S. A., 1989.
- Becquart L., *Léon Bloy, Villiers de l'Isle-Adam et Joris-Karl Huysmans ou la haine du siècle (1876-1891),* Paris, Mémoire IEP : Toulouse 1.
- Bricaud, J., *Huysmans et le satanisme*, Bibliothèque Chacornac, 1913.
- Butor, M., *L'*essai *sur le roman*, Paris, Gallimard, 1960.
- Bricaud, J., *Huysmans Occultiste et Magicien*, Paris, Bibliothèque Chacornac, 1913.
- Caro, E., *Le pessimisme au XIXsiècle,* Paris, Hachette, 1878.
- Bloy, L., "Là-bas", *La Plume*, no. 51, 1er juin, 1891.
- Boisson, F., "Là-bas", *Polybiblion Revue Bibliographique Universelle*, juillet, 1891.

Sites internet consultés:

www.érudit.org
www.huysmans.org
www.sens-publique.org

Arrivera-t-il quelque chose?

Nouvelle de Nâder Ebrâhimi publiée dans l'ouvrage *Hezârpây-e siâh va ghesseh-hâye sahrâ* (Le mille-pattes noir et les récits du désert)

Présentation et traduction:
Anâhitâ Sâdât Ghâemmaghâmi
Université Azad Islamique
de Téhéran (branche centrale)

Nâder Ebrâhimi est un écrivain iranien contemporain né le 3 mars 1936 à Téhéran et mort le 6 juin 2008. Il grandit dans une famille aisée et effectua ses études primaires et secondaires à Téhéran. Son grand-père, gouverneur de Kermân et opposant au régime de Rezâ Shâh, fut exilé à Meshkin-Shahr où il passa le reste de sa vie. Comme son grand-père, Nâder Ebrâhimi était également contre le régime royaliste du Shah. A l'université, il commença à étudier le droit mais passionné de littérature, il abandonna l'université pour s'y consacrer. Plus tard, il commença à étudier la langue et la littérature anglaises. Il avait néanmoins commencé à écrire dès l'âge de 16 ans. Du fait de ses orientations politiques et de celles de sa famille, il fut arrêté plusieurs fois par la Savak (ministère des renseignements sous le Shâh) alors qu'il était très jeune. A l'âge de 27 ans, il publia son premier livre, *Khâneh'i barâ-ye shab* (Une maison pour la nuit). Jusqu'en 2001, Ebrâhimi a écrit plus d'une centaine d'articles, nouvelles et critiques ainsi que plus d'une centaine de romans pour enfants et adultes. Ses écrits sont très variés: scénarios, pièces de théâtre, livres de jeunesse et surtout livres pour enfants. Son style, comme ses écrits, est très varié. Du romantisme au réalisme, et du symbolisme au surréalisme, il a exprimé ses idées modernes au sujet des problèmes sociaux. Il fut le premier à inaugurer une organisation privée destinée à présenter la riche culture de l'Iran et l'histoire de la Perse antique. Ebrâhimi a consacré sa vie à écrire pour les enfants et a réalisé d'importantes recherches sur la façon dont les enfants sont traités en Iran. Il a obtenu le prix du Festival Asiatique ainsi que celui du Festival de Bratislava pour enfants, et a reçu aussi un prix de l'UNESCO pour une méthode d'enseignement qu'il avait mis en place. Son chef-d'œuvre *Atash-e bedouneh doud* (Le feu sans fumée) est le plus célèbre de ses écrits en Iran. Un autre ouvrage intitulé *Hezâr pây-e siâh va qesseh-hâye sahrâ* (Le mille-pattes noir et les récits du désert) écrit en 1971 est également très connu, et rassemble différentes nouvelles.

Dans cet ouvrage, Ebrâhimi retrace ses souvenirs et parle de ses idées sociales et politiques. La nouvelle "Ayâ ettefâghi khâhad oftâd?" (Arrivera-t-il quelque chose?) esquisse la vie d'un journaliste et écrivain qui, après avoir été arrêté par la Savak, est retourné chez lui avec de grandes souffrances. L'histoire se déroule dans une ambiance à la fois réaliste et surréaliste. Le héros sans nom ni identité se souvient de ce qui lui est arrivé et en renouvelle l'ambiance en retraçant son histoire sous la forme d'un puzzle. Du réel au surréel et au travers de flash-back, Ebrâhimi fait entrer son lecteur dans une ambiance très étrange, comme les nouveaux romanciers des années 1960 et 70 en France.

Enfin, après six mois, je me suis levé de mon lit. Au moment où le soleil n'était pas encore levé, j'ai tapé avec mes doigts à la fenêtre. La femme de mon père est venue, m'a regardé. Je lisais sur son visage la peur et la joie.

J'ai dit: «Je veux me lever.»

Elle m'a dit: «Non, ce n'est pas une bonne idée, tes douleurs vont peut-être revenir.»

J'ai dit: «Non, elles ne reviendront pas. Je veux marcher, marcher.»

Ma sœur cadette était restée debout et son corps bougeait en harmonie avec les mouvements de mon corps délicat, comme si elle était mon ombre. Mon frère cadet, d'une autre chambre, cria: «Qu'est-ce que notre frère veut faire?!»

La femme de mon père dit: «Lève-toi et viens! Il veut marcher.»

Mon frère prit l'une de mes mains et ma sœur l'autre, la femme de mon père vint m'aider par derrière. Je me suis levé. Je n'avais plus de douleurs, mais mes pieds s'étaient raidis. Je marchais à petits pas. Les enfants riaient et criaient: «Notre frère peut marcher!» Je leur dis: «Ne criez pas.» Mais leurs cris s'étaient répandus dans la cour voisine. Le voisin qui, tout au long de ces six mois, m'avait fait des piqures sans réclamer d'argent, vint sur le pas de la porte, me regarda et me dit de faire attention, sinon les douleurs allaient revenir.

-Non, elles ne reviendront plus.

Mais je n'avais pas de raisons pour dire cela. Peut-être allaient-elles revenir.

Après six mois, je pouvais me tenir debout. J'étais fatigué de l'odeur nauséabonde de l'urine, fatigué de tout. Durant ces six mois, personne n'était venu me rendre visite. Les gens avaient peut-être peur. Ils avaient raison. Mais je me demandais pourquoi, pourquoi avaient-ils raison? Parfois, la femme de mon père me demandait: «Où sont tes amis?» Et je répondais: «Eux aussi, comme moi: en voyage, je ne sais pas.»

J'eus envie de manger quelque chose de sucré, des choux à la crème. Je dis: «Je veux aller manger des choux à la crème.»

Ma sœur dit: «Nous aussi.»

Et mon frère ajouta: «Apporte-nous-en aussi.»

L'histoire s'était échappée de mon esprit. C'était bizarre, étrange. Je n'avais ni plan, ni mot pour écrire. On m'habilla. Mes vêtements étaient devenus trop larges pour moi, comme s'ils appartenaient à un frère aîné que je n'avais jamais eu. Arrivera-t-il quelque chose? Je me mis en marche et les enfants me suivirent jusqu'à la rue principale. Je marchais lentement et doucement. En me voyant, le boucher vint à la porte de son magasin, me dit bonjour et ajouta que… et le marchand de volailles remâcha également les mêmes mots. J'avais mangé un demi-poulet ou un poulet entier par jour, est-ce que nous lui devions de l'argent? Enfin, ça a été le tour d'Hassan Bandari, à la fois mendiant et porteur, qui faisait le ménage à la fête de Norouz et qui était habituellement dans la rue, de me dire aussi: «Bonjour». Je pense que ma famille avait fait le vœu de lui servir un repas gratuit, si je restais vivant.

Ils m'aidèrent, je montai dans le taxi et juste au moment où nous arrivâmes dans les rues bruyantes, je racontai au chauffeur de taxi toutes mes souffrances. Je lui dis comment, durant ces six mois, je n'avais pas pu bouger et ce qui m'était arrivé. Je lui racontai aussi que tout mon corps était couvert de plaies. Il me donna le nom de deux médecins et ajouta: «Ils font des miracles», et que je ne sais plus quels frères de quels membres de la famille de sa femme avaient été guéris par ces deux médecins.

Je lui dis: «C'est fini». Il me dit: «Grâce à Dieu». Je suis descendu sans réclamer ma monnaie, les quatre rials qui restaient, peut-être pour que notre amitié dure.

Arrivera-t-il quelque chose? Je savais bien que j'étais dans la rue pour trouver un récit.

La nuit était toute en couleur et on voyait bien que les gens eux aussi étaient en couleur et marchaient à grandes enjambées. Un homme avec sa valise se frayait un chemin parmi les piétons. «Un homme avec sa valise». Arrivera-t-il quelque chose? Même dans mon esprit? Même dans les recoins de mon esprit, arrivera-t-il quelque chose? Cet homme avait peut-être raté son train et il voulait le rattraper. Je collai ma tête contre les vitres du train. Les gens étaient arrêtés, mais c'était leur tête qui marchait. Je pense que les gens ont soif de voir. Leurs mains s'agitaient dans l'air. «Ils ont

certainement trouvé leurs passagers.» La nuit, ils se rassemblent et causent, et c'est en se rassemblant que le directeur reconnaîtra son nouveau vice-directeur, le vendeur son client, le cheval sa mangeoire et l'entremetteur un autre entremetteur. Un homme reconnaîtra une femme, l'assoiffé la carafe d'eau, et un enfant sa poussette pour s'y asseoir et regarder les minutes vides et colorées qui défilent. J'ai cherché mais personne n'était venu m'accueillir à la gare. J'avais écrit que je viendrais, mais personne n'était venu. Le porteur dit: «Valise?» Je dis: «Non». J'étais ébahi. Un éléphant et trois soldats. Non… ce jeu d'échecs était dès le début une erreur. Je regardai encore une fois à travers la vitre et du regard, je distinguai les personnes qui attendaient. Je les repoussai et cherchai. Personne n'était venu. L'homme a besoin, toujours, d'une personne qui attend. Je passerai la nuit dans un hôtel et demain matin, j'y retournerai. Au moins, ils seront inquiets pour moi. La sirène du train siffle et je m'assieds à côté de la fenêtre. Les gens achètent les journaux que j'ai lus la veille. En voilà un nouveau, les lettres d'imprimerie sont en caractères noirs de taille 48, j'essaie de le lire. L'homme tient le journal à l'envers. Tant pis. J'appelle le serveur, je paye le café et, boitant, je sors du café. Tant pis. J'ai dit qu'il n'arriverait plus rien. Qu'il arrive quelque chose. Non, c'est fini. Pour les gens qui roulent en Peykan[1], tout événement suffit. Les événements se passent seulement dans notre imagination. Quelle liberté rébarbative et affreuse! J'irai aussi loin que possible dans la réalité, toujours plus loin, j'irai jusqu'à un monde sans état de siège de l'esprit, j'arriverai à un monde sans loi ni contre loi. Et qui détruit, tout, facilement. Et Khayyâm: «Si tu arrivais aux cieux… les Dieux seraient ruinés et sans pouvoir». J'essaye encore, en une minute, d'imaginer une aventure. C'est horrible que l'esprit se limite lui-même. Alors il se recueille et il a peur. Une femme et un homme. Un événement. Quel événement? Quel amour? Quelle haine? Quelle séparation? Qu'est-ce qu'il est en ruine, mon esprit! Papa- longues-jambes, maman-courtes-jambes, poulet-courtes-pattes. C'est mieux. Au moins ces histoires sont des tromperies folkloriques. L'homme passait encore avec sa valise. C'est plutôt stupide d'aller et venir avec sa valise dans cette cohue. Je voulais baisser la vitre et crier: «Imbécile!», mais elle ne se baissait pas. Le porteur dit: «Valise?» je lui répondis: «Je n'en ai pas». J'avais seulement un petit sac que je portais moi-même.

On sentait l'odeur de friandises chaudes. Le vendeur en offrait des poignées. Je m'étonne. Mais comme le dit Oscar Wilde: «Seuls les imbéciles s'étonnent.» Un soldat va prendre une poignée de friandises et revient. Il ne veut pas en acheter.

Ses bottes sont larges. Les piétons, les piétons: un éléphant et trois soldats. Il n'arrivera rien, c'est sûr. Il avait perdu et moi j'étais ébahi. Je l'ai regardé sourire. Il souriait à la manière des fous. Même si je ne pouvais pas protéger le roi avec un éléphant, il ne fallait pas qu'il rie de cette façon. D'ailleurs, le sourire était le début de l'aventure. Non… ce jeu était, dès le début, une erreur. Mais moi, je ne l'avais pas commencé. Comme le vieillard a compris qu'il ne pouvait pas gagner, il s'est levé, calmement, et a dit: «Je suis fatigué» et m'a mis à sa place, vraiment à sa place. Tout le monde s'était rassemblé autour du cadavre d'une mouche. J'entendais qu'ils balbutiaient et montraient le bon chemin. Quel chemin? Avec trois soldats et un éléphant? Même le vieillard qui s'était levé, fatigué, était debout et ordonnait comme un dieu tout-puissant. Non… ce jeu était, dès le début, une erreur. Mais je ne l'avais pas commencé. Auparavant, quand le vieillard perdait, je jouais à *âlak dolak*[2]. J'étais perdu et c'était un échec dont le poids était très lourd pour moi. Il avait raison, le type, de sourire comme un fou. Le rire était le début du travail. Trois soldats passent à côté de moi. *Empty uniformes*. Je crois que c'était le nom d'un film. Le récit d'un commandant, peureux et sans pouvoir, et des soldats courageux et braves. Une guerre de prouesse mais sans commandant. La victoire des soldats, et leur mort causée par la faute du même commandant. Ils savaient bien qu'ils avaient fait la guerre sans leur commandant, et le retour victorieux du commandant et la médaille de bravoure sur l'uniforme de celui-ci…

Je connais l'un des soldats, une main se lève.

"-Oh! Où étais-tu? Je ne t'ai pas vu depuis

longtemps! Comment vas-tu?

-J'étais paralysé. Torture, tu n'étais pas au courant?

-Non… ben, alors, comment ça va?"

En regardant le col de son uniforme, il se souvient de ses mémoires et en retire un cahier dont il feuillette les pages: «Oui, nous sommes allés tirer au sort pour le service militaire, nous étions sur le point d'être exemptés. Malheureusement, notre sort c'était le zéro. Avant, quand on tirait au sort, c'était le numéro sept mais aujourd'hui, c'est le zéro, je suis devenu simple soldat. Le soir, on boit. Hassan est là aussi. Taghi, Akbar, Dja'far et Mahdi, Houshang aussi. Ils sont tous là. Nous jouons aux échecs. Non… ce jeu était, dès le début, une erreur. Il avait perdu et mon roi était seul et perplexe.

J'entendais les murmures: «Va prendre position derrière le soldat d'infanterie! Sauve-toi! Sauve-toi!» J'ai crié: "Laissez-moi tranquille! Pourquoi m'avez-vous entouré, un cadavre à disséquer… Je ne suis pas une souris pour votre laboratoire! Au moins, laissez-moi tranquille maintenant, afin que je puisse choisir mon chemin... Et toi, vieillard, laisse-moi tranquille! Toi qui n'as pu jouer, toi qui n'as voulu subir l'échec, va-t'en…"

Et le vieillard nous quitta. Il partit mourir. J'eus pitié de lui, je demandai sa signature et quelques mots pour garder un souvenir de lui. Comme je l'aimais! Mais juste au moment où je devais réfléchir, je suffoquais; on aurait dit qu'un mur, un grand mur solide pesait sur mes sentiments et je ne pouvais plus rien distinguer. Je dis: «Je ne peux pas marcher.» Mais lui était toujours en train de feuilleter son cahier. Cette mémoire paralysée: les cartouches en plastique ne sont pas dangereuses. On marchait et nos pieds étaient blessés. Dans trois mois, nous irons en province. Je souhaite qu'il ne fasse pas chaud. Oui, j'ai vu quelqu'un. A Shirâz? Tranquillité, poésie, livres. Et les soirs, nous rions beaucoup. Se lever de bonne heure est dur. Nous cousons des cols. Nous essuyons le sol. Je me suis disputé avec le garde. Ce n'est pas si mal… ça passe...

J'ai dit à mon ami: «Là non plus, il n'est rien arrivé?»

Il a répondu: «Arriver quelque chose?»

Je lui dis: «Je ne peux plus marcher …Je dois m'asseoir.»

Je m'assis à côté de la fenêtre et regardai la mer qui s'éloignait et s'en allait entre les bois. Pourquoi personne n'était venu me chercher? Peut-être qu'ils savaient. Mais ils devaient se demander pourquoi j'avais perdu, pourquoi je m'étais enfui. Les journaux l'avaient écrit. Certainement, ils le savaient. Mais il fallait le demander, pourquoi, pourquoi j'étais perdant. S'ils étaient venus m'accompagner, je ne serais pas paralysé, seul dans la forêt. Je suis revenu. Je monte doucement les escaliers en m'appuyant au mur. J'ouvre la porte. Les tables sont rangées et on a disposé les échiquiers. Il n'y a plus d'adversaire. Au fond de la salle, un homme somnolent a penché la tête d'un côté. Je vais le secouer. Il lève la tête et me regarde avec mépris. Je lui demande avec peur:

-"Personne ne vient jouer?

-Non, personne.

-Pourquoi?

-Oh… laisse-moi tranquille… toi et ton jeu!

-Mais ce n'était pas ma faute à moi. C'étaient eux qui n'avaient pas respecté les règles du jeu.

-Tu pouvais ne pas accepter. N'importe quel imbécile ne peut changer l'Histoire. Tu pouvais crier et dire que tu ne pouvais pas continuer un jeu déjà perdu. Il y avait tant de tables libres. C'est ta propre faute. Tu voulais faire partie du groupe perdant. C'était plus exaltant. Tout le monde le sait. Si tu avais gagné, ça aurait été un triomphe bruyant. C'est toi qui as mis fin au jeu. C'est toi qui n'as pu le terminer correctement.

-Moi, crois-moi, c'est par respect pour le vieillard que je me suis assis. Il n'avait rien. Si, il avait un cheval. Mais le pauvre, il ne pouvait pas gagner. On a tiré sur le cheval et il s'est agenouillé. Je me suis remis en marche à côté des trois autres soldats. Je voudrais bien que les autres ne se moquent pas du vieillard.

-A quoi bon toutes ces paroles? Moi, je ne suis pas historien. Tu as tout gâché. Tu as raté et en plus, tu ne t'es pas sauvé. Peut-être que tu aurais eu une autre chance ou que ton adversaire aurait fait des fautes en jouant.

-Oui, je me suis enfui, mais personne n'était venu m'accueillir. Je suis retourné dans ma propre ville, dans ma propre forêt, dans ma propre montagne.

-Ça ne veut rien dire… rien dire… tu es un perdant

dont les yeux sont fixés sur le respect infime des autres. C'est toujours par pitié qu'on respecte un perdant. C'est quémander la pitié des autres.

-Si tu dis ça, d'accord, peu importe."

Je m'étais mis à pleurer. J'ai vu que la salle était tout à fait vide… vide. Un homme, au fond de la salle, sur une chaise somnolait. Tout était en ordre. Doucement, je me suis approché de l'homme et j'ai mis ma main sur son épaule.

"-Personne n'est là.

-Non, aujourd'hui c'est fermé.

-Et les autres jours, il y aura beaucoup de monde?

-Oui, mais pourquoi pas? Plus qu'auparavant."

Je sentis qu'une vague de joie remplissait mon cœur.

"-Alors ce mauvais échec risible, plein de caprices n'a eu aucun effet?

-Quel échec monsieur?

-Celui que le vieillard avait commencé."

Il ne s'en souvenait même pas.

Il me dit en souriant: "Mon vieux… Chaque nuit des centaines perdent ou gagnent, mais le jeu continue. Venez jouer monsieur."

Je lui dis: «D'accord, je viendrai, certainement, je viendrai».

A côté des escaliers, je me retourne et demande à haute voix: «Quelque chose est-il arrivé ces jours-ci?»

"-Quelque chose? Non.

-Merci."

Je retourne dans la rue et je vois qu'un tissu jaunâtre et sale est étendu sur les objets et les gens. A chaque pas, je dois tirer ce voile jaune pour passer. Un brouillard jaune? Non. La rue était pleine de la matière lisse et gluante de la peur. Un vieillard s'y glisse et tombe. Les piétons mécontents rient. Quelqu'un lui prend le bras: «Monsieur, faites attention! C'est très glissant.»

"-Toute ma vie j'ai fait attention. Ça ne suffit pas? Je suis à la retraite.

-Oh là là! Quel courage inutile et affligeant!"

Le vieillard secoue ses vêtements et se remet en marche. Pour prendre un taxi, je m'appuie contre un poteau. Les gens passent, portant des valises. Les enfants avec de grosses valises et les vieillards et les jeunes avec de petites valises et de petits sacs. Je demande à un vieillard qui porte un petit sac: «Ce n'est pas lourd?»

"-Non, soyez-en sûr, ce n'est pas lourd.

-Je vous prie, laissez-moi vous aider.

-Non, non, ce n'est pas lourd."

Le vieillard rit, lance son sac en l'air et le rattrape. Les piétons déprimés rient. Je prends un taxi et donne l'adresse. Je ne parle plus des douleurs de mes jambes - seulement celles de mes jambes!?- l'histoire de ces six mois. Le chauffeur roule en silence et parfois injure un conducteur ou un piéton.

"-Sauve-toi! Sauve-toi! Derrière les piétons!

-A la gare, au retour d'un voyage inutile, quand je suis descendu, ils m'attendaient."

Les agents avec leurs lunettes, les scélérats. Si je ne m'étais pas retourné, s'ils étaient venus m'accueillir… et si je m'étais caché pendant quelques minutes derrière les piétons... mais c'était inutile. Quand j'ai vu le revolver braqué sur mon cœur, je me suis dis: «J'ai perdu.» L'un d'eux m'a dit: «Dis tout ça là-bas!»

Je lui ai dit: «Certainement.» Je dis au chauffeur: j'étais parti en voyage pendant six mois!

-Je comprends.

-Pendant ces six mois rien n'est arrivé?

-Quelque chose? Oh… si, on a installé des taximètres.

-Oh… enfin l'événement, un événement qui devait arriver. Est-ce que je ne peux pas le développer comme un récit?

Tant pis pour le récit. Je voudrais bien qu'il n'existe pas. L'essentiel, c'est d'être en bonne santé, le reste importe peu.

Je me rappelle que j'ai oublié d'acheter des choux à la crème pour ma sœur et mon frère cadets. Mains dans le dos, je retourne en boitant acheter des choux à la crème à la pâtisserie du coin. ■

1. Nom d'une voiture iranienne.
2. Nom d'un jeu traditionnel iranien.

- Vous pouvez vous procurer la revue dans les principaux kiosques de votre ville ou chez les libraires d'Etelaat.
- En cas de non distribution chez votre marchand de journaux, contactez le bureau d'Etelaat de votre ville.
- Envoyez vos articles et vos textes par courrier électronique ou par la poste.
- Les opinions soutenues dans les articles ne sont pas nécessairement partagées par la revue.
- *La Revue de Téhéran* se réserve la liberté de choisir, de corriger et de réduire les textes reçus. De même, les textes reçus ne seront pas restitués aux auteurs.
- Toute citation reste autorisée avec notation des références.

- ماهنامه«رُوو دوتهران»در دکه‌های‌اصلی روزنامه فروشی و نیز در کتابفروشی های وابسته به موسسه اطلاعات توزیع می گردد.
- در صورت عدم ارسال مجله به دکه ی مورد مراجعه شما، با دفتر نمایندگی روزنامه اطلاعات در شهر خود تماس حاصل فرمایید.
- مقالات و مطالب خود را از طریق پست الکترونیکی یا پست عادی، حتی الامکان به صورت تایپ شده ارسال فرمایید.
- چاپ مقاله به معنای تایید محتوای آن نیست.
- « رُوو دو تهران » در گزینش، ویرایش و تلخیص مطالب دریافتی آزاد است. همچنین مطالب دریافتی برگردانده نمی‌شود.
- نقل مطالب این مجله با ذکر ماخذ آزاد است.

S'abonner en Iran

LA REVUE DE TEHERAN

فرم اشتراک ماهنامه "رُوو دو تهران"

- ☐ یک ساله ۴۰۰/۰۰۰ ریال
- ☐ شش ماهه ۲۰۰/۰۰۰ ریال
- ☐ 1 an 40 000 tomans
- ☐ 6 mois 20 000 tomans

Nom de la société (*Facultatif*) ________ مؤسسه

Nom ________ نام خانوادگی — Prénom ________ نام

Adresse ________ آدرس

Boîte postale ________ صندوق پستی — Code postal ________ کدپستی

E-mail ________ پست الکترونیکی — Téléphone ________ تلفن

اشتراک از ایران برای خارج کشور

- ☐ شش ماهه ۷۰۰/۰۰۰ ریال
- ☐ یک ساله ۱/۴۰۰/۰۰۰ ریال

S'abonner d'Iran pour l'étranger

- ☐ 1 an 140 000 tomans
- ☐ 6 mois 70 000 tomans

Effectuez votre virement sur le compte :

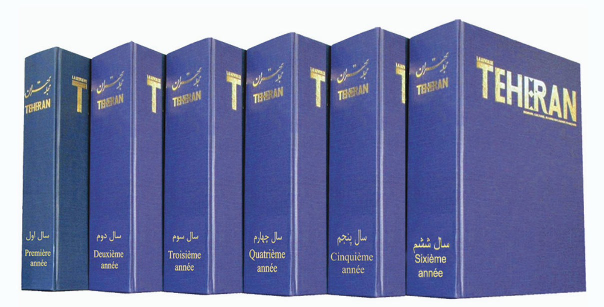
Banque Tejarat
N°: **251005060** de la Banque Tejarat
Agence **Mirdamad-e Sharghi**, **Téhéran**,
Code de l'Agence : **351**
Au nom de **Mo'asese Ettelaat**

Vous pouvez effectuer le virement dans l'ensemble des Banques Tejarat d'Iran.

حق اشتراک را به حساب جاری **۲۵۱۰۰۵۰۶۰** نزد **بانک تجارت**،
شعبه **میرداماد شرقی تهران، کد ۳۵۱**
(قابل پرداخت در کلیه شعب بانک تجارت)
به نام **موسسه اطلاعات** واریز،
و اصل فیش را به همراه فرم اشتراک به آدرس
تهران، خیابان میرداماد، خیابان نفت جنوبی، موسسه اطلاعات،
نشریه ***La Revue de Téhéran*** ارسال نمایید.
تلفن امور مشترکین: ۲۹۹۹۳۴۷۲ - ۲۹۹۹۳۴۷۱

Merci ensuite de nous adresser la preuve de virement ainsi que vos nom et adresse à l'adresse suivante:
Presses Ettelaat, Av. Naft-e Jonoubi, Bd. Mirdamad, Téhéran.
Code Postal : 15 49 95 31 11
Pour signaler tout problème de réception : mail@teheran.ir

L'édition reliée des quatre-vingt-quatre premiers numéros de *La Revue de* TEHERAN est désormais disponible en sept volumes pour la somme de 12 000 tomans l'unité au siège de la Revue ou au point de vente des éditions Ettela'at, situé à l'adresse suivante: avenue Enghelâb, en face de l'Université de Téhéran.



دوره‌های سال اول، دوم، سوم، چهارم، پنجم، ششم و هفتم مجلهٔ تهران
شامل هشتاد و چهار شماره درهفت مجلد عرضه می‌گردد.
علاقه‌مندان می‌توانند به دفتر مجله و یا به فروشگاه
انتشارات اطلاعات واقع در
خیابان انقلاب- روبروی دانشگاه تهران
مراجعه نمایند.



S'abonner hors de l'Iran

LA REVUE DE TEHERAN

Effectuez le virement bancaire depuis votre pays sur le compte indiqué ci-dessous, puis envoyez le bulletin d'abonnement dûment rempli, ou votre adresse complète sur papier libre, accompagné du récipissé de votre virement à l'adresse de la Revue.

(Merci d'écrire en lettres capitales)

NOM ______________ **PRENOM** ______________

NOM DE LA SOCIETE *(Facultatif)* ______________

ADRESSE ______________

CODE POSTAL ______________ **VILLE/PAYS** ______________

TELEPHONE ______________ **E-MAIL** ______________

☐ **1 an** **100 Euros**

☐ **6 mois** **50 Euros**

☐ Effectuez votre virement sur le compte **SOCIETE GENERALE**
N°: **00051827195**
Banque:**30003**
Guichet: **01475**
CLE RIB: **43**
Domiciliation: **NANTES LES ANGLAIS (01475)**
Identification Internationale (IBAN)
IBAN FR76 3000 3014 7500 0518 2719 543
Identification internationale de la Banque (BIC): **SOGEFRPP**

☐ Envoyez une copie scannée de la preuve de virement à l'adresse e-mail de la Revue: **mail@teheran.ir**

☐ **Règlement possible en France et dans tous les pays du monde**

مرکز فروش در پاریس:

Point de vente à Paris:
Librairie du Pont de Sèvres
204 allée du Forum
92100 Boulogne
Tel: 01 46 08 21 58

مجلهٔ تهران

صاحب امتیاز
مؤسسهٔ اطلاعات

مدیر مسئول
محمد جواد محمدی

سردبیر
املی نُوواِگلیز (رضوی فر)

دبیری تحریریه
عارفه حجازی

تحریریه
روح الله حسینی
اسفندیار اسفندی
افسانه پورمظاهری
بابک ارشادی
ژان-پیِر بریگودیو
جمیله ضیاء
شکوفه اولیاء
هدی صدوق
آلیس بُمباردیه
مهناز رضائی
مجید یوسفی بهزادی
ژیل لانو

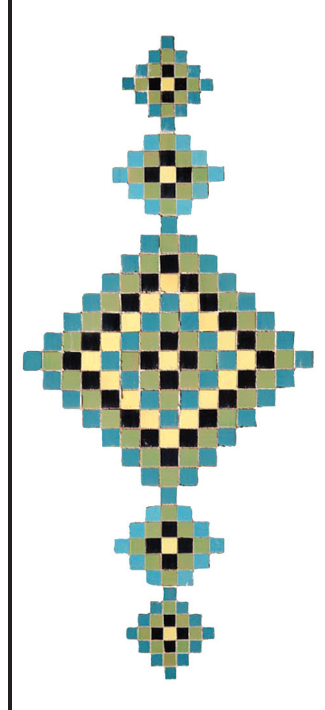
طراحی و صفحه آرایی
منیره برهانی

گزارشگر در فرانسه
میری فِررا
اِلودی برنارد

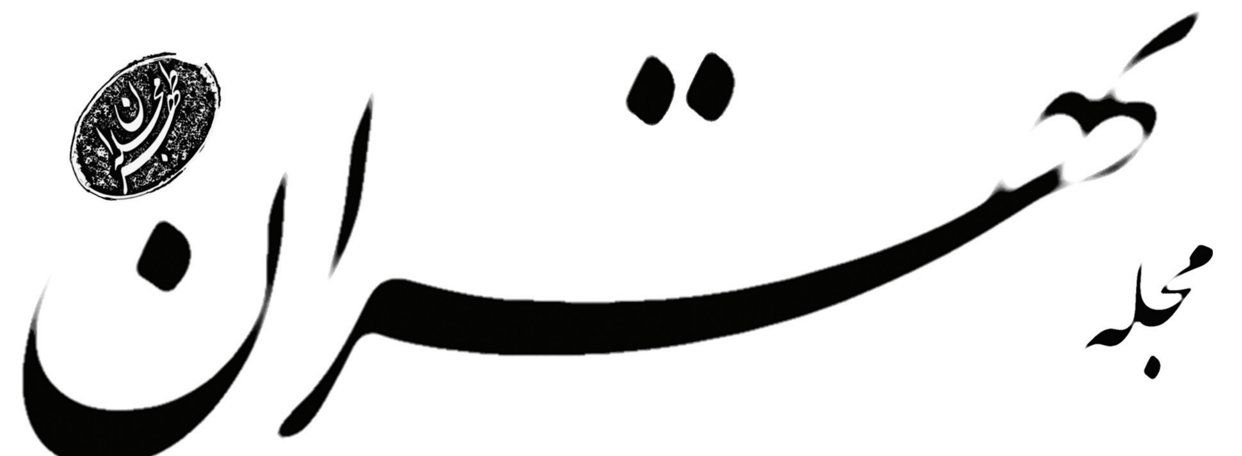
تصحیح
بئاتریس ترهارد

پایگاه اینترنتی
محمدامین یوسفی
مژده برهانی

نشانی: تهران، بلوار میرداماد،
خیابان نفت جنوبی،
مؤسسهٔ اطلاعات، اطلاعات فرانسه
کدپستی: ۱۵۴۹۹۵۳۱۱۱
تلفن: ۲۹۹۹۳۶۱۵
نمابر: ۲۲۲۲۳۴۰۴
نشانی الکترونیکی: **mail@teheran.ir**
تلفن آگهی ها: ۲۹۹۹۴۴۴۰
چاپ ایرانچاپ



Verso de la couverture:
Ouvrage filigrané (*malileh-kâri*), province de Zanjân



شاپا: ۱۹۳۶-۲۰۰۸

ماهنامهٔ فرهنگ و اندیشه به زبان فرانسوی

شمارهٔ ۹۰، اردیبهشت ۱۳۹۲، سال هشتم

قیمت: ۲۰۰۰ تومان

۵ یورو

www.teheran.ir